FILM

JOHANNA SHIMKUS

• NR 8 (1211) • ROK XXVII • 20 LUTEGO 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● Tegoroczny przegląd wybitnych filmów „Konfrontacje 1971" odbędzie się w dniach 18 lutego — 3 marca w warszawskim kinie „Skarpa". Program imprezy przewiduje następujące filmy: „Biały ptak z czarnym piętnem" Jurija Iljenki, „Miłość" Karoly Makka, „Sacco i Vanzetti" Giuliano Montalda, „Diabły" Kena Russella, „Dni święconej wody" Manuela Octavia Gomeza, „Kolano Klary" Erica Rohmera, „Dekameron" Pier Paolo Pasoliniego, „Brzezina" Andrzeja Wajdy, „Wujaszek Wania" Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego, „Śmierć w Wenecji" Luchino Viscontiego, „Nagłe bogactwo biednych ludzi z Kombach" Volkera Schloendorffa, „Odlot" Miloša Formana, „Satyricon" Federico Felliniego i „Joe Hill" Bo Widerberga.

● W dniach 16—20 lutego odbył się w Gdańsku II Ogólnopolski Przegląd Filmów Fabularnych, Telewizyjnych i Krótkometrażowych „Polskie Debiuty Filmowe 1971". Na przeglądzie wyświetlone zostały filmy reżyserów, którzy zadebiutowali w roku 1971: siedem fabularnych i kilkanaście krótkometrażowych. Referaty wygłosili m. in. Jerzy Płażewski i Andrzej Ochalski

● W dniach 22—25 marca odbędzie się w Zakopanem V Przegląd Filmów o Sztuce.

● Przewodniczący Centralnej Rady Związków Zawodowych, Władysław Kruczek, przyznał nagrody za twórczość filmową: w dziedzinie filmu fabularnego — Bohdanowi Porębie i Jerzemu Grzymkowskiego za film „Prawdzie w oczy"; w dziedzinie filmu dokumentalnego — Jerzemu Jaraczewskiemu za film „Funkcje" (WFD); w dziedzinie filmu animowanego — Zdzisławowi Kudle za film „Żywa wystawa" (SFR w Bielsku-Białej); w dziedzinie filmu instruktażowego — Tadeuszowi Kowalczykowi za film „Chemiczne środki ochrony roślin a zdrowie" (WFO).

● Pod koniec stycznia odbyły się we Wrocławiu Dni Kultury Kubańskiej, zorganizowane przez Ambasadę Kubańską w Polsce i wrocławski oddział Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. Program obejmował m. in. przegląd kubańskich filmów fabularnych i krótkometrażowych.

● 5 lutego wręczono pracownikom „Życia Warszawy" Medale XXV-lecia pracy w dziennikarstwie PRL, przyznane przez Zarząd Główny Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. Jednym z odznaczonych był znany krytyk filmowy Stanisław Grzelecki.

● Filmoteka Polska kontynuuje prace nad kompletowaniem i zabezpieczeniem filmów archiwalnych. W roku 1971 zbiory filmowe powiększyły się o 480 nowych tytułów (289 długometrażowych i 191 krótkometrażowych). M. in. udało się odnaleźć dwa przedwojenne polskie filmy fabularne — „Dybuk" Michała Waszyńskiego i „Rok 1914" Henryka Szaro, a także dwa polskie filmy dokumentalne z lat trzydziestych: „Wizyta ministra Becka w Jugosławii" i „Posiedzenie Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej".

„Potop" reż. Jerzego Hoffmana

projekty i realizacje

● W zespole PANORAMA zaakceptowano do realizacji film „Klucz od bramy" według scenariusza Ireneuszа Iredyńskiego. Będzie to dramat psychologiczny o tematyce współczesnej. Zdjęcia mają się rozpocząć w końcu marca. Reżyserem jest Roman Zaluski. Tym samym odsunięty został na dalszy termin poprzedni projekt tego reżysera — adaptacja „Pruskiego muru", o czym pisaliśmy w nrze 3.

● W tym samym zespole zaakceptowano do realizacji scenariusz Jerzego Gruzy i Bogumiła Kobieli „Przeprowadzka". Komedię będzie reżyserować Jerzy Gruza; początek zdjęć przewidziany jest na pierwsze dni maja.

● Pod Częstochową dobiegają końca zdjęcia plenerowe do filmu „Potop". Niebawem ekipa realizatorska przeniesie się do Związku Radzieckiego.

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH w Łodzi ukończono trzy pozycje poświęcone problemowi „Człowiek a środowisko naturalne i sztuczne". Andrzej Szczygieł jest autorem filmu „Cytat z raportu U Thanta". Reżyser ukazuje tragiczne skutki naruszenia równowagi w przyrodzie, wywołane intensywnym rozwojem przemysłu. W filmie wykorzystano fragmenty słynnego raportu U Thanta dla ONZ z roku 1969.

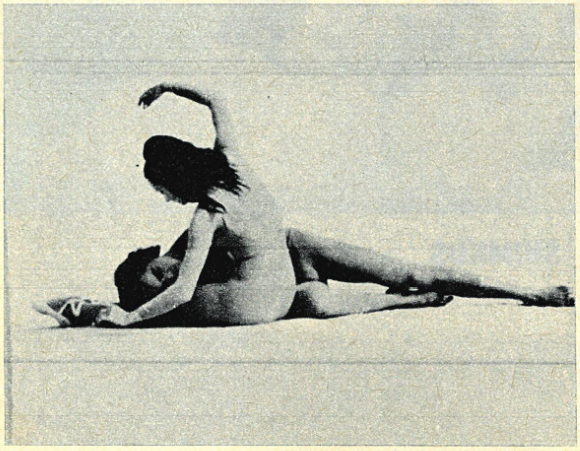
Radosław Sobecki zrealizował film „Człowiek w środowisku pracy" — plakat informacyjny, przedstawiający oddziaływanie środowiska na organizm człowieka.

„Człowiek — dźwięk — praca" to felieton filmowy o wpływie dźwięków na psychikę ludzką. Wiele uwagi poświęcono hałasom przemysłowym.

Ten sam reżyser jest autorem filmu „Skansen pszczelarski", który przedstawia unikalną kolekcję uli w Swarzędzu, ukazuje także rozwój pszczelarstwa na przestrzeni wieków.

„Opieka nad potomstwem owadów" to film popularnonaukowy o instynkcie macierzyńskim owadów. Zaletą filmu są znakomite zdjęcia przyrodnicze.

Najnowszym filmem Jadwigi Żukowskiej jest „Duet miłosny z baletu »Tytania i osioł«". Autorka zainscenizowała w plenerze scenę baletową do muzyki Zbigniewa Turskiego, posługując się przy tym zdjęciami trikowymi. Operatorem filmu jest Stanisław Śliskowski.



„Duet miłosny z baletu »Tytania i osioł«" reż. Jadwigi Żukowskiej

przyjazdy.wyjazdy

● Przy końcu stycznia odbyło się w Budapeszcie sympozjum stowarzyszeń filmowców Polski i Węgier, poświęcone aktualnym problemom twórczym i organizacyjnym kinematografii fabularnej obu krajów. Ze strony Stowarzyszenia Filmowców Polskich w sympozjum udział wzięli: Tadeusz Chmielewski, Jerzy Kawalerowicz, Henryk Kluba, Tadeusz Konwicki, Stanisław Lenartowicz, Andrzej Piotrowski i Andrzej Trzos. Jest to już drugie sympozjum polsko-węgierskie; następne przewidziane jest na rok 1973.

● Na zaproszenie Stowarzyszenia Filmowców Polskich przebywali w Warszawie filmowcy rumuńscy: reżyser Geta Tarnawsky-Apostolescu i scenarzysta Nicolae Tic. Goście zapoznali się z najnowszymi filmami polskimi oraz z organizacją naszej kinematografii.

tematy dnia

PO POWROCIE Z USA

Krzysztof Zanussi powrócił do kraju po kilkumiesięcznym pobycie w Stanach Zjednoczonych. Oto jego wrażenia.

— Byłem gościem trzech międzynarodowych festiwali filmowych: w Nowym Jorku, w San Francisco i Chicago. Wyświetlano tam „Życie rodzinne"; festiwal w San Francisco prezentował ponadto „Brzezinę" Andrzeja Wajdy. W styczniu uczestniczyłem w Tygodniu Filmów Polskich w Nowym Jorku. Brałem udział w wielu spotkaniach, zorganizowanych przez amerykańskie uniwersytety, kluby i instytucje; pokazywałem tam „Strukturę kryształu", „Życie rodzinne" i „Za ścianą". Na kilku uczelniach wygłosiłem wykłady; z przedstawicielami środowisk akademickich rozmawiałem o zadaniach i metodach szkolenia artystycznego w Polsce, o życiu kulturalnym w naszym kraju. Odwiedziłem też Hollywood, gdzie spotkałem się z amerykańskimi filmowcami i producentami.

— Jak przyjmowano pańskie filmy?

— Na to pytanie trudno odpowiedzieć. Ten sam film bywa oceniany inaczej w Nowym Jorku, a inaczej na Środkowym Zachodzie czy nad brzegami Pacyfiku. Najlepiej chyba przyjmowano moje filmy w Nowym Jorku. W zachodnich rejonach widzowie rozumieli „Życie rodzinne", natomiast „Za ścianą" przyjmowali z oporami. Zdaje się, że nie zawsze potrafili zrozumieć ukazany w tym filmie konflikt.

— Ale przecież „Za ścianą" był już pokazywany na kilku międzynarodowych przeglądach i festiwalach — i widzowie doskonale go rozumieli.

— Tak było w Europie. Ameryka i Europa stanowią dwa odrębne światy, które trudno z sobą porównywać. Powinniśmy o tym pamiętać, gdy próbujemy dotrzeć do amerykańskiej publiczności. Filmy zrealizowane przez nas, a przeznaczone na tamten rynek, musiałyby z konieczności mieć dość ograniczony zakres tematyczny: musiałyby dotyczyć spraw i zjawisk, na które obydwa społeczeństwa reagują podobnie. A takich spraw i zjawisk jest niewiele.

— Wspomniał pan o swych spotkaniach z amerykańskimi producentami. Czy zrealizuje pan może film w Stanach Zjednoczonych?

— Złożyłem Amerykanom pewne propozycje scenariuszowe. Obecnie trwają pertraktacje.

— Czy to znaczy, że w najbliższym czasie będzie pan zajęty realizacją swych projektów „amerykańskich"?

— Nie. Chciałbym przedtem zrobić w Polsce film według mego scenariusza, zatytułowany „Iluminacja". Będzie to opowieść o życiu młodego naukowca. Akcja filmu obejmowałaby okres dwunastoletni.

— Proponowano panu kierownictwo jednego z zespołów filmowych. Czy zgodził się pan na tę funkcję?

— Nie. Mam rozmaite plany realizatorskie, zwróciłem się więc do ministra z prośbą, by nominacja stała się aktualna dopiero w późniejszym terminie. Uzyskałem zgodę.

— Jak pan ocenia Tydzień Filmów Polskich w Stanach Zjednoczonych?

— Była to jedna z pierwszych takich imprez w tym kraju. Nawet jeśli dotarła tylko do niewielkiej grupy odbiorców, to przecież spełniła swe zadanie: poinformowała o naszej kinematografii, a pośrednio — o dorobku naszej kultury. Z tą informacją nie było dotychczas najlepiej: spotykałem w USA ludzi, którzy z niedowierzaniem przyjmowali wiadomość, iż w Polsce produkuje się filmy.

Trzeba jednak pamiętać o jednym: przeglądy filmów polskich w Ameryce mają tylko wtedy sens, jeśli są systematycznie powtarzane. Jeżeli nie pojedziemy tam znowu, za rok lub dwa nikt o nas nie będzie pamiętał; cały zysk tegorocznej imprezy zostanie zaprzepaszczony. Powinniśmy więc wysyłać do USA filmy, a także reżyserów, aktorów, krytyków.

Rozmawiał: ski

LUD ŻĄDA

Miklós Jancsó znów u szczytu swej sztuki. Poprzednie filmy węgierskiego reżysera („Zimowe sirocco" i „Agnus Dei") wzbudziły tak liczne kontrowersje, iż wydawało się, że kino przezeń stworzone istotnie uległo manieryzmowi i — powtarzając samo siebie — poczyna gubić idee, myśli, emocje w rytmiczno-plastycznych meandrach. Nowy film autora „Desperatów" rozwiewa obawy: demonstruje jego sztukę w postaci równie klarownej myślowo, co fascynującej wizualnie. Reżyser potrafił doprowadzić nie tylko swój styl do rzadko spotykanej na ekranie perfekcji, ale harmonijnie wzbogacić go o nowe środki wyrazu. Znane z poprzednich filmów kompozycje zbiorowe, pełne rytmów tanecznych, muzycznych i wokalnych, dzięki nieustannym ruchom kamery rozwijają się w coraz to nowe układy plastyczne; te zaś, pointowane dramatycznymi zbliżeniami, przybierają chwilami postać zaskakujących surrealistycznych symboli. Ale każda, najbardziej nawet wyrafinowana, alegoria ma tu swój jednoznaczny kontekst dramatyczny, ludzki, klasowy.

Streszczanie filmów Jancsó jest ryzykowne, jak opowiadanie „swoimi słowami" każdego poetyckiego utworu albo kontentowanie się librettem baletu. Ale może warto „wykładać" jego filmy — na przekór tym, którzy twierdzą, że są enigmatyczne i hermetyczne.

Wespół ze swym stałym scenarzystą Gyulą Hernadim, reżyser sięga tym razem do okresu pierwszych zorganizowanych wystąpień proletariatu w końcu zeszłego stulecia. Jak w „Desperatach" i „Ciszy i krzyku", jesteśmy znów na nagiej, sięgającej aż po horyzont, węgierskiej równinie. Niewielka grupa robotników rolnych, mężczyzn i kobiet, zbuntowała się, postawiła panom swe żądania i czeka na odpowiedź. Swoje zdecydowanie, upór, solidarność — manifestują śpiewem i tańcem. Rządca stara się ich przekupić winem, zastawionymi stołami i stertą worków z ziarnem. W pogotowiu czekają uzbrojeni żandarmi. Prośby i groźby rządcy nie odnoszą jednak skutku. Szklanki z winem nie podnoszą się do ust, trunek spływa na ziemię. W odpowiedzi rządca daje znak i w płomieniach stają worki z ziarnem. Coraz ciaśniej zwiera się krąg tańczących — rządca ginie na zbożowym stosie, który sam przed chwilą kazał podpalić. Starcie ze zbrojną przemocą jest już nieuniknione. Chłopi są zdecydowani na wszystko. Kobiety gestem wyzwania zrzucają z siebie odzież, ich nagość zaskakuje prześladowców — ma w sobie witalną siłę pogańskiego piękna, przypomina o odwiecznych związkach z odradzającymi się wciąż na nowo siłami natury. Młody oficer wzbrania się strzelać do bezbronnych — tym samym wydaje wyrok na siebie. Padają pierwsze strzały. Krew płynąca z dłoni rannej dziewczyny zamienia się w kwiat. Jej pocałunek przywraca życie zabitemu.

Ale czas generalnej rozprawy jeszcze nie nadszedł. Chłopi próbują apelować do żołnierzy. Magnat z książęcym tytułem próbuje przemówić do patriotycznych uczuć chłopów. Chłopi odpowiadają zdaniami z „Manifestu Komunistycznego". Krzyżują się cytaty, hasła, apele — narasta klasowy dyskurs, niczym w filmach Godarda. Słowny pojedynek przerywa nagła śmierć magnata. Jeszcze ksiądz próbuje modlitwą, niczym egzorcyzmami, wypędzić złego ducha buntu z opornych wieśniaków. Ale poszły w ruch długie pasterskie bicze. Przed ich ogłuszającym trzaskiem musi ustąpić ksiądz. I już płonie jak pochodnia drewniany kościół.

Zbliża się ostatni akt dramatu. Chłopi tworzą krąg wokół zawieszonego na słupie dożynkowego wieńca. Ich zaś otacza krąg żołnierzy z karabinami. Scena ma w sobie coś z patetycznej celebracji ludowego święta i tragicznego requiem. Jeszcze na chwilę żołnierze zmieszają się z tańczącym tłumem — takim samym jak oni. Możliwość zbratania przerywa rozkaz. Żołnierze znów są egzekucyjnym kordonem opasującym chłopów. Padają salwy. Giną masakrowani buntownicy. Ale poza kręgiem rozstrzelanych znalazła się jedna kobieta. W dłoni trzyma rewolwer. Niczym anioł zemsty — czy wolność na barykadach — kładzie pokotem katów. Ta wizja przyszłego zwycięstwa zamyka film.

Końcowe epizody mają iście eisensteinowski rozmach i precyzję kompozycji. Znakomita barwna fotografia Janosa Kende wydobywa nie tylko narastający dramatyzm zdarzeń, ale plastycznym elementem tragedii czyni także kolejne pory dnia i przestrzeń bezkresnego pejzażu, w którym rozgrywa się akcja.

Pogańskie piękno

Miklós Jancsó raz jeszcze pokazał, że o ludzkim cierpieniu i buncie, o przemocy i okrucieństwie, o walce klasowej i rewolucji — twórca filmowy może mówić wciąż na nowo, w sposób piękny i fascynujący, nie przestając być wierny własnemu programowi artystycznemu. Pod warunkiem, że twórca ten jest prawdziwym poetą.

Z.P.

„Még kér a nép", film produkcji węgierskiej, reż. Miklós Jancsó

głosy i *głosy*

„ECRAN 72"

Informowaliśmy już o powstaniu nowego francuskiego miesięcznika filmowego — ECRAN 72, pod kierownictwem znanego krytyka, naszego paryskiego korespondenta, Marcela Martin. Pierwszy (styczniowy) numer pisma, który właśnie otrzymaliśmy, otwiera deklaracja programowa. Oto jej główne tezy:

„Zamierzamy utrzymywać ścisłą więź z aktualnością, przyznając jednak należne miejsce rozważaniom historycznym i teoretycznym w ramach działalności informacyjnej i krytycznej.

Będziemy się starać nie pozostawiać poza zasięgiem naszych zainteresowań żadnej dziedziny filmowej, zarówno w kraju, jak i za granicą: dotyczy to produkcji, rozpowszechniania, sieci kinowej, klubów filmowych, sal studyjnych, archiwów filmowych, książek, nagrań płytowych, telewizji itd.

Popieramy pluralizm ideologiczny i estetyczny, ponieważ odpowiada to wachlarzowi poglądów i gustów estetycznych członków naszej ekipy, a także — rozmaitym punktom widzenia i zainteresowaniom publiczności.

Sądzimy, że konfrontacja tendencji ideologicznych i estetycznych może mieć płodne następstwa, jeśli odbywa się bez kompromisów z rzeczywistością ekonomiczną i polityczną, która warunkuje twórczość i produkcję filmową.

Uważamy, że wola demaskowania »fabryki snów«, handlarzy w świątyni sztuki i dostarczycieli filmowych narkotyków — nie jest sprzeczna z przekonaniem, że kino jest sztuką, widowiskiem i źródłem szczególnej rozrywki.

Wierzymy w użyteczność i konieczność poszukiwań teoretycznych wolnych od ignorancji i uznających dzieło filmowe za zjawisko estetyczne w tym samym stopniu, w jakim jest rzeczywistością ekonomiczną i polityczną.

Oceniamy, że uczone rozprawy i intelektualny ezoteryzm nie są tak konieczne, jak jasne i celne demaskowanie wszelkich przeszkód stawianych swobodzie wypowiedzi i odbioru dzieł artystycznych.

Pragniemy — jest to naszą ambicją — przy pomocy najlepszych specjalistów wszystkich gałęzi kinematografii dostarczać czytelnikowi takiego narzędzia informacji i refleksji, który stałby się dlań nieodzowny".

Ponieważ ekipa nowego pisma stanowiła do niedawna część kolektywu redakcyjnego miesięcznika CINÉMA, secesja ta, jak zwykle w takich wypadkach, nie przebiegła gładko i nie obyło się bez żartobliwych komentarzy. Robert Chazal (L'EXPLOITATION CINEMATOGRAPHIQUE, styczeń 1972) donosił o tym pod nagłówkiem: „CINÉMA contra ECRAN", kładąc z odrobiną ironii znak zapytania nad obiektywnymi możliwościami realizacji zadań nakreślonych w deklaracji programowej.

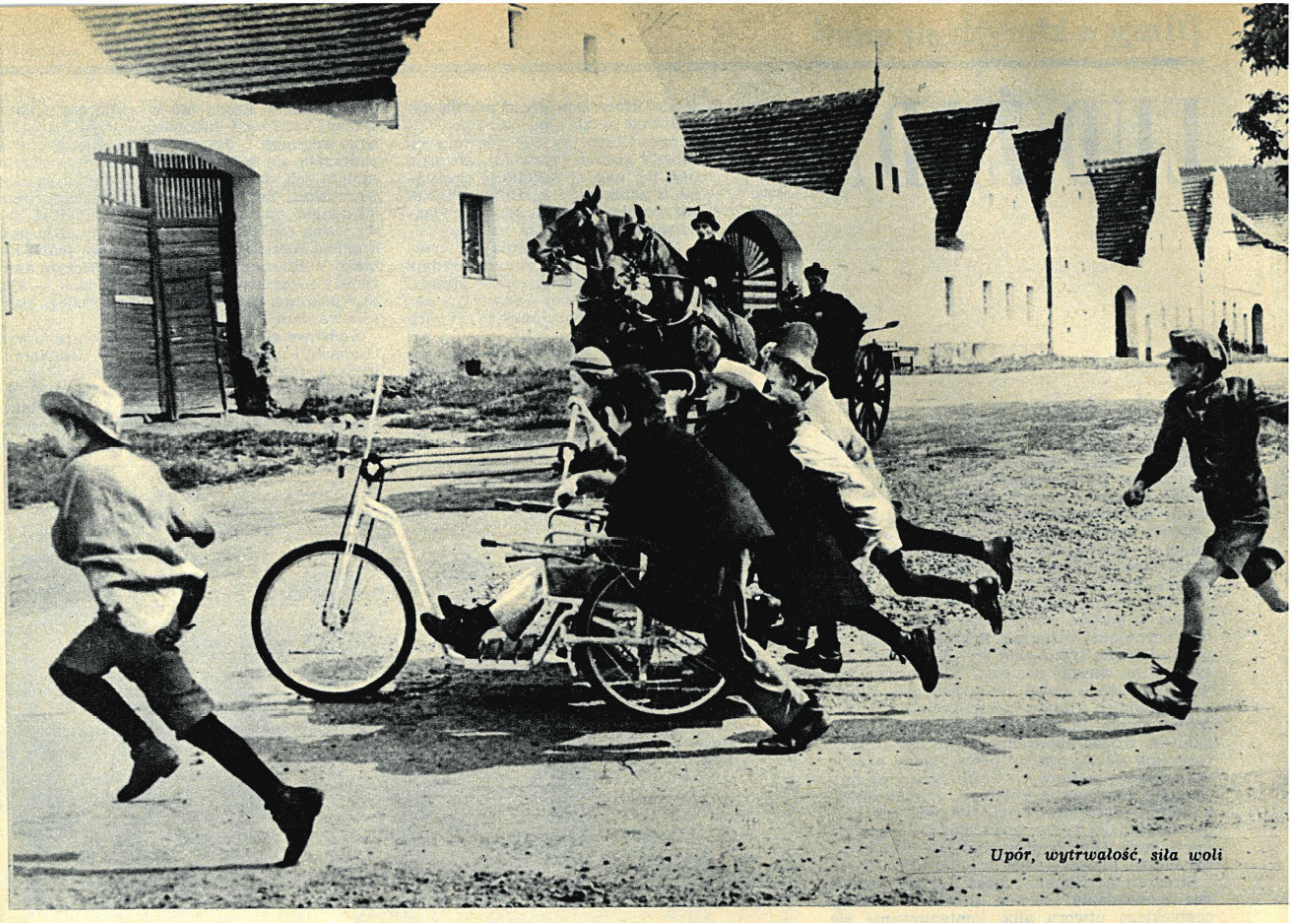
„Lepiej jednak — kończył swoje uwagi Chazal — cieszyć się myślą, że narodziło się nowe pismo, które również będzie bronić dobrego filmu; lepiej też powiedzieć sobie, że pomimo ideologicznych rozbieżności wszyscy są prawie całkowicie zgodni wobec wielkich dzieł".

...I FRANCUSKI EKRAN 1972

We wspomnianym noworocznym numerze L'EXPLOITATION CINÉMATOGRAPHIQUE, w artykule wstępnym **„Życzenia zaprawione melancholią"**, Jean Nery próbuje stawiać horoskop francuskim ekranom na rok bieżący.

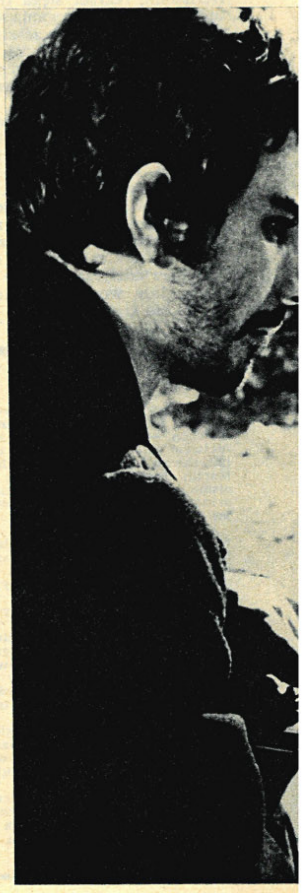
Krytyk ubolewa, że dla filmu francuskiego rok 1971 nie był pomyślny. Zarówno wydawnictwa, jak telewizja i radio korzystały ze znacznie wydatniejszej opieki państwa. Rok nowy zaś **„ma wszelkie dane, by upodobnić się do 1971, z tym, że frekwencja będzie jeszcze niższa, co tylko zaostrzy kłopoty. Wprawdzie sieć rozpowszechniania wykazuje dużą energię, otwierając lub modernizując sale kinowe, które zdolne są przyciągnąć publiczność; czy jednak ona dopisze, jeśli film francuski, trawiony zgubną anemią, będzie w dalszym ciągu gubił swoje walory? Nie trzeba wszakże tracić nadziei".**

KAPPA



Upór, wytrwałość, siła woli

DAMSKI FILM



W film „O wpół do jedenastej wieczór, latem" zamieszane są trzy kobiety (Marguerite Duras — pisarka, Melina Mercouri i Romy Schneider — aktorki) i dwóch mężczyzn (Jules Dassin — reżyser i Peter Finch — aktor). Tego, że jest to film tak bardzo damski nie da się więc wytłumaczyć prostą przewagą liczbową. Zaś film jest damski nie tylko pod względem tzw. subtelności, lecz także z punktu widzenia ogólnego rozumienia konstrukcji świata.

Bohaterka (w dramatycznej interpretacji Meliny Mercouri) przypomina przyciasny sweter: jest utkana

MACIEJ KARPIŃSKI

ze szlachetnych nici (wrażliwość, współczucie itd.), ale niestety pije. Ale nawet to pijaństwo jest nieprzekonywające: Maria popija jak herbatę wszystko, co jej w ręce wpadnie z dziedziny alkoholowej, ale jej wyprawa do baru na maleńki kieliszek manzanilli budzi przerażenie towarzyszących osób. Mimo przerażającego nałogu, akurat ona jedna zachowuje niezwykłą bystrość. Kilkanaście co najmniej osób przechodzi obok widocznego jak na dłoni przestępcy, ale dostrzega go jedna tylko Maria. Mało tego, alkohol wzmaga też w sposób niesłychany przedsiębiorczość i spryt niewiasty: właśnie ona owego przestępcę (a jest to zbiegły morderca), który nijak nie mógł się sam przedrzeć przez kordon policji, zapakuje do samochodu i najspokojniej w świecie wywiezie za miasto. Otóż i typowo kobiece widzenie spraw tego świata: być może policja hiszpańska jest głupia (bo rzecz dzieje się w Hiszpanii), ale trudno uwierzyć, żeby aż do tego stopnia; pani Marquerite Duras zdaje się sugerować, że tam, gdzie nie pomoże męski spryt i determinacja, tam kobiece wrażliwe serce gładko pokona wszystkie trudności.

Zresztą po co czepiać się szczegółów. Poszukiwany przez policję mężczyzna zabił dwie osoby. Jakkolwiek by nie rozpatrywać motywów tej zbrodni — trudno znaleźć dla niej usprawiedliwienie, a tym samym decyzja Marii, aby dopomagać mu w ucieczce, staje się jeszcze jednym przykładem owego kobiecego podejścia do świata. Skoro u podłoża zbrodni legła miłość, trzeba usprawiedliwiać przestępcę. Zresztą — jak się okazuje — sam przestępca lepiej wie, że tak wcale nie jest, bo popełnia samobójstwo. Gdyby mężczyzna zachowywał się na ekranie tak, jak zachowuje się bohaterka filmu i w dodatku kierował się takimi, jak ona, motywami postępowania, szybko doszlibyśmy do wniosku, że jest to postać dość miałka i dwuznaczna, chociaż i tak mężczyzna miałby więcej powodów do solidarności z człowiekiem,. który popełnił zbrodnię z zazdrości o żonę. Tymczasem damski film „O wpół do jedenastej wieczór, latem" sugeruje, że Maria jest postacią tragiczną, uwikłaną w świat, który ją osacza, istotą godną współczucia i moralnego poparcia. Prawdę powiedziawszy, dość trudno byłoby w tej sytuacji nazbyt surowo oceniać męża bohaterki (gra go Peter Finch), który zaczyna coraz częściej obracać wzrok na osobę młodszą i nieco mniej sfrustrowaną.

Można więc założyć, że cała rodzina wróci najspokojniej do domu i hiszpańskie awantury będzie wspominać jak sen mroczny i groźny, ale jednak sen. Tego typu nadzieja jest jednak również typowo kobieca.

„O wpół do jedenastej wieczór, latem" (USA), reż. Jules Dassin

ZDZISŁAW HOFFMAN

Nie tylko dla dzieci

Większość opowieści, które znamy z dzieciństwa, ma charakter moralitetu. Pamiętamy, jak na przykładach konfliktów bajkowych antagonistów usiłowano nam kiedyś wyjaśnić rodzaje zachowań ludzkich, określić postawy, zarysować charaktery, wprowadzić nowe pojęcia w świat naszej wyobraźni. Pamiętamy też, jak wiele głębokich przeżyć dawało nam wtedy przyłożone do oka kolorowe szkiełko. Powoływało do życia nowy świat, naszą własną — inną od zwykłej — kolorową rzeczywistość. Czy już wtedy chcieliśmy tworzyć inne, ciekawsze światy niż ten, który dostrzegamy nieuzbrojonym w szkiełko okiem? Wspominając to dziś, niechybnie wielu z nas łapie się za głowę: „Ileż banału w tych uwieńczonych happy-endem morałach!". To wstępna dygresja. Konieczna, albowiem film, o którym mowa, ma wiele cech moralitetu. I to przede wszystkim wzięli z autobiograficznej powieści Alana Marshalla scenarzysta Otá Hofman i reżyser Karel Kachyňa — autorzy „I znów skaczę przez kałuże".

Jakaś podmiejska wioska w cesarsko-królewskich Czechach, otoczona soczysto zielonymi łąkami; leniwa rzeczka z wodą płynącą bez szmeru; cisza pełna kolorów lata. I jeszcze miasteczko z torem przeszkód, stajniami i orkiestrą dętą. To sceneria. Karel Kachyňa znów wprowadza nas w świat przeżyć i wyobraźni dziecka. Mały Adam lubi patrzeć na świat przez kolorowe szkiełka. Nieduży, piegowaty urwis, z satysfakcją i marzycielską zazdrością wpatrzony w ojca ujeżdżającego konie, z zapatrzenia tego wyniósł i przyswoił sobie jego siłę, upór, spryt i chłopską twardość. Wierzymy więc autorom filmu, gdy ten mały (lecz przez swą siłę wewnętrzną dorosły) chłopiec ujawnia wszystkie te cechy, zwycięsko staczając trudną walkę z własnym kalectwem.

Jest to więc film o dużych walorach wychowawczych, chociaż w niektórych momentach straszyć może młode, wrażliwe umysły drastycznym naturalizmem. Ta saga o chłopcu, którego upór, wytrwałość i siła woli posiadają wszystkie cechy świadomego działania dojrzałego człowieka, może służyć za wzór innym. Temat w zasadzie zbanalizowany, bo powielony tysiąckrotnie w literaturze i filmie. Tym trudniejszy zatem dla rzetelnego i ambitnego reżysera, który odważył się wziąć go na warsztat.

Co sprawiło, że ten film wolny jest od banału? Zadecydował o tym przede wszystkim oryginalny język filmowy Kachyňy. Kadry tworzą swą malarskością, wnikliwym rozpracowaniem w detalach każdej niemal sceny i skłonnością do poetyckiej metafory — klimat szczerości i autentyzmu, który nadaje przeżyciom bohatera barwy optymistycznej prawdy życia. To film nie tylko dla dzieci. Warto go zobaczyć, bo ciepło tego optymizmu jest bardzo potrzebne zracjonalizowanym umysłom.

„I znów skaczę przez kałuże" (Czechosłowacja), reż. Karel Kachyňa

Wrażliwość, współczucie, alkoholizm
Melina Mercouri i Julian Mateos

ZWIERZĘ i CZŁOWIEK

Filmy, których bohaterami są zwierzęta, dość rzadko trafiają na nasze ekrany, a przecież istnieje na nie określone zapotrzebowanie. Nie chodzi o to, by poznać ten czy inny gatunek zwierzęcia, by ujrzeć je w ruchu — tę potrzebę może zaspokoić ogród zoologiczny; ważniejsze są funkcje humanitarne (wpajanie miłości do zwierząt) i walory poznawcze (znajomość obyczajów, stopnia oswajalności itp.). W kraju, w którym wcale nierzadkie są wypadki męczenia i bezmyślnego zabijania zwierząt, ma to swoje znaczenie — i to nie tylko w odniesieniu do publiczności dziecięco-młodzieżowej. Oczywiście, konwencja gatunku daje wiele sposobności urozmaicenia i wzbogacenia tematu. Najczęściej ogranicza się to do wątku sensacyjno-przygodowego, ale zdarza się, że autorzy potrafią zawrzeć w takich filmach odrobinę głębszej refleksji nad wzajemnym stosunkiem człowieka i zwierzęcia. Wiemy, iż jest nam często niezbędne, służy naszej rozrywce, potrzebie obcowania z przyrodą. Ale co dalej?

Film „Wydra pana Grahama", oparty zresztą na wydanej również w Polsce książce Gavina Maxwella „Wydry pana Gavina", zawiera chyba tę szczyptę filozoficznej zadumy, dość szczęśliwie przy tym omijając mielizny taniego sentymentalizmu, tak częstego w tym temacie. Bo przecież wiadomo, że zwierzęciu musi się coś przytrafić, że będzie tęsknić za pełną swobodą, a stanie się to w momencie, kiedy wyda się już zupełnie oswojone i zadomowione u swych państwa. Ten schemat jest nieunikniony, i obserwujemy go również w tym filmie, ale dzięki dobrej grze Billa Traversa i Virginii McKenny — aktorów od lat występujących w filmach ze zwierzętami — czynimy to bez znużenia. I jesteśmy nawet gotowi uwierzyć, że wydra — notabene zwierzątko wyjątkowo wdzięczne i fotogeniczne — i pisarz doskonale mogą przypaść sobie do gustu. Tym bardziej, że znamy już jedną taką opowieść, mianowicie imć pana Jana Chryzostoma Paska o zabawnej wydrze imieniem Robak, podarowanej potem królowi jegomości.

JERZY PELTZ

„Wydra pana Grahama" (Wielka Brytania — USA), reż. Jack Coutfer

Konieczność wprowadzenia nauki o filmie do szkół postulowano od dawna. Postulat ostatnio spełniono. Czy szkoły i nauczyciele przygotowani są do realizacji tej inicjatywy?

Związki ze współczesnością
„Dziura w ziemi" Andrzeja Kondratiuka

PODRÓŻ BALONEM

CZYLI O FILMIE W SZKOLE

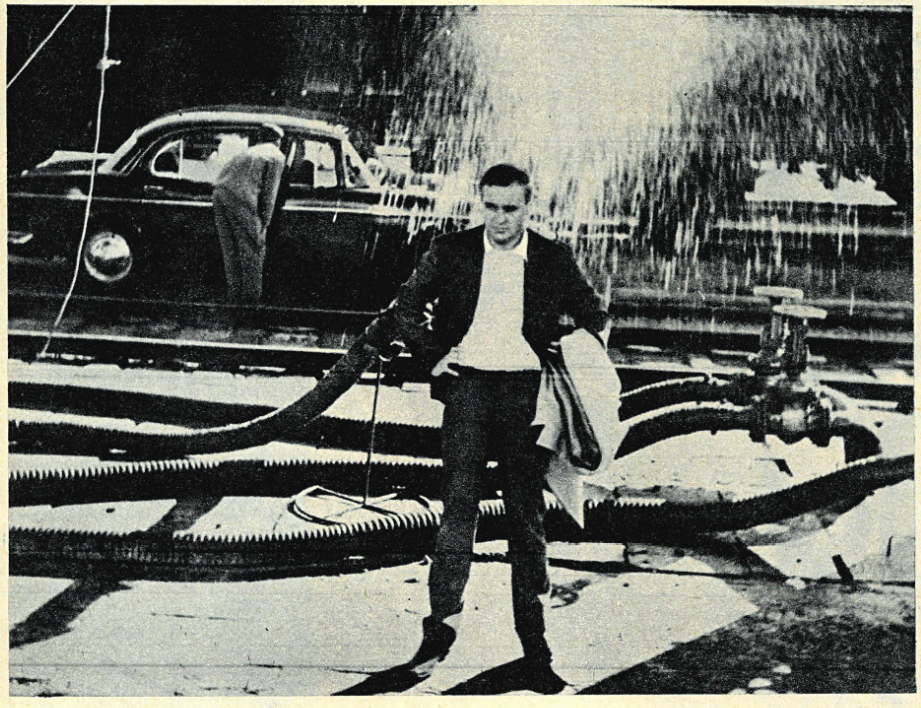
— *Film w szkole?* — zdumiał się pewien znajomy reżyser, który dopiero co usłyszał o decyzji Ministerstwa Oświaty i Szkolnictwa Wyższego, wprowadzającej hasło: „film" do programów szkolnych. — *Znakomity pomysł! Ja bym to zaczął już od pierwszej klasy.* Po chwili zaś snuł koncepcje programowe, wywodząc, że na przykład „Podróż balonem" Lamorisse'a powinna być pokazywana nawet maluchom, że projekcje odpowiednio dobranych filmów winny wzbogacać wychowanie estetyczne młodego człowieka, że oglądanie filmu winno stać się takim samym elementem nauczania, jakim od wieków jest sztuka czytania pisma i rozumienie literatury. Zapaliliśmy się do tego tworzenia programu, zapominając, że — jak na razie — hasło „film" można znaleźć dopiero w programie lekcji polskiego klas licealnych. Zapał o tyle łatwo mogliśmy podsycać, że właśnie szkoła wydaje się miejscem idealnym dla przekazywania wiedzy o filmie.

Decyzji ministerstwa nie można przecenić. Inna rzecz, że na jej podjęcie potrzeba było za wiele czasu: publicyści już od dawna dopominali się o tę korektę programu, tak przecież niezbędną. Teraz pojawiają się rozmaite problemy o znaczeniu praktycznym. Tak się bowiem stało, że decyzja ta nie została poprzedzona żadną akcją przygotowawczą. Jest ustępstwem na rzecz konieczności, zaakceptowaniem rzeczywistości — a zarazem jakby umyciem rąk od wynikłych konsekwencji. Programy szczegółowe mają powstać oddzielnie w każdym kuratorium, w każdym okręgowym ośrodku metodycznym. Może to dobrze. A przynajmniej mogłoby tak być, gdyby w tych kuratoriach i ośrodkach pęczniało od pomysłów, od ludzi fachowych i kompetentnych. Nie łudźmy się jednak — tak nie jest.

Struktura szkolna oparta jest na dyrektywach, na programach i szczegółowych wytycznych, wskazujących jak je realizować. Zarazem ograniczona jest możliwościami pedagogów. Jak wprowadzi film do szkoły nauczyciel, który przez wiele lat zwykł swych uczniów napominać, by raczej spędzali czas w bibliotece, aniżeli tracili go na „rozrywkę" w kinie? Jak wprowadzi film do szkoły młody nauczyciel, który dopiero co zaczął samodzielną pracę, ale o tym nowym przedmiocie niewiele wie? Nie z własnej winy. Po prostu w programach wyższych uczelni nie uwzględnia się (poza nielicznymi wyjątkami) nauki o filmie.

Chyba więc — do tego i tak spóźnionego przyzwolenia wydanego przez ministerstwo — trzeba dodać jeszcze parę lat, by zacząć mówić o rzeczywistym i bardziej rzetelnym wprowadzeniu filmu w progi szkoły. Tymczasem zaś niezbędne jest natychmiastowe wprowadzenie nowego przedmiotu do programów uczelni kształcących polonistów. Równolegle — wojewódzkie kuratoria i ośrodki metodyczne, dokształcające polonistów, muszą opracować własne programy i przekazać je nauczycielom na swym terenie. Musi powstać jakaś baza: wydzielone kina bądź seanse, filmoteki szkolne, a także publikacje umożliwiające zarówno nauczycielom, jak uczniom rzetelniejsze przygotowanie się do odbioru filmu.

W niektórych okręgach próbuje się już coś robić. Pisaliśmy swego czasu o krakowskim eksperymencie, który wyprzedził nawet decyzje ministerialne. Tam właśnie sporządzono zestaw filmów przydatnych szkołom, zaproponowano specjalne kina, w których te filmy mogą być oglądane przez uczniów, zaczęto wydawać biuletyn z podstawowymi



Geneza bohatera
„Walkower" Jerzego Skolimowskiego

informacjami o prezentowanych filmach. Akcja wyszła nawet poza Kraków, do miast powiatowych i mniejszych. O podobnej inicjatywie wrocławskiej usłyszeliśmy już z komentarzem, że nie bardzo się udała. Podobne działanie: udostępnienie szkołom filmoteki wojewódzkiej, poinformowanie ich o możliwościach oglądania filmów w określonych kinach, próba przygotowania materiałów pomocniczych — utknęły na martwym punkcie z powodów organizacyjno-technicznych. Zabrakło po prostu czasu, a także pieniędzy, by inicjatywę przekształcić w praktykę. W Warszawie program dla szkół powstaje pod egidą Filmoteki Polskiej. W Łodzi — grupa osób z katedry Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego opracowała fachowy program upowszechniania wiedzy filmowej w szkole; mają też opracowywać specjalny biuletyn — jako pomoc dla nauczycieli prowadzących zajęcia o filmie. O innych inicjatywach na razie nie słychać. Przyjrzyjmy się więc programowi zaproponowanemu przez łodzian.

Jego autorką jest mgr Ewa Nurczyńska. Najogólniej rzecz biorąc, proponuje ona zapoznanie uczniów klas licealnych z podstawowymi środkami wyrazowymi sztuki filmowej, rodzajami i gatunkami filmowymi, funkcjami filmu i telewizji, kierunkami i prądami w sztuce filmowej, z zagadnieniami związanymi z adaptacją filmową dzieła literackiego oraz miejscem filmu w kulturze współczesnej.

W klasie I liceum przewidziano dla filmu 6 godzin lekcyjnych. Ich treść: próba odczytania filmu jako dzieła sztuki, miejsce filmu we współczesnej kulturze, audiowizualny język filmu i telewizji, tworzywo dzieła filmowego, budowa dzieła filmowego. W klasie II — również na sześciu lekcjach — omawiać się będzie następujące zagadnienia: film i jego twórcy, rola filmu jako środka masowego przekazu, film oświatowy — gatunki i funkcje, film dokumentalny, gatunki filmu fabularnego. Klasa III (5 lekcji) zajmie się warsztatem filmowym i teatralnym (scenariusz, reżyser, aktor), oraz krótką historią filmu (artyści i dzieła, kierunki i prądy). Pięć lekcji w klasie IV liceum przeznaczono na zagadnienia adaptacji filmowej (przekładanie literatury na film, film a inne sztuki, związki filmu z tradycjami kultury narodowej i światowej, rola i znaczenie filmu i telewizji jako środków masowego przekazu). Wreszcie — na zajęcia fakultatywne w grupach humanistycznych autorka programu proponuje następujące tematy: typy bohaterów filmowych — ich społeczna geneza i ekranowa realizacja; związki filmu polskiego z życiem politycznym, społecznym i kulturalnym w Polsce Ludowej; główne tendencje rozwojowe współczesnego kina światowego; próba monografii twórczości wybranego polskiego reżysera filmowego; próba monografii wybranego gatunku filmowego; tradycje związków literatury i filmu w kinematografii polskiej.

Katedra Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego postuluje (a także obiecuje) przygotowanie podręcznika dla nauczycieli, zestawów przeźroczy bądź fotosów, zestawów filmów i antologii filmowych. Do realizacji zaproponowanego programu niezbędne jest kino szkolne, wyświetlające odpowiednie filmy. Programy uniwersytetów i wyższych szkół pedagogicznych winny być dostosowane do nowych potrzeb polonistów: przygotowania ich do nauczania filmu. Konieczne jest szkolenie nauczycieli już pracujących w szkołach, przygotowanie bibliografii pomocniczych i zestawów filmów.

Pierwszy pełny program będzie zapewne jeszcze udoskonalany i dyskutowany. Jednak potrzebna jest pomoc władz oświatowych, by przewidywany tu okres paru lat, który decyzję ministerstwa uczyni żywą — nie przedłużył się w nieskończoność. Film nie dotrze do szkół, jeżeli nauczycieli pozostawi się samych sobie. Mają niewielkie możliwości, a grunt jest — jak dotąd — nie przygotowany. O tych potrzebach napiszemy wkrótce — w oparciu o ankietę przeprowadzoną w środowisku pedagogów.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

Tradycje kina
„Włóczęga" Charlie Chaplina

czytaliśmy

WYPISY Z HISTORII

Minął już prawie rok, a nie znalazł się — jak do tej pory chętny do „właściwego" wydania książki Wojciecha Wierzewskiego „Od »Czerwonych diabląt« do »Twego współczesnego«", którą to pozycję, jako wewnętrzne materiały dla dyskusyjnych klubów filmowych wydrukowało Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, kolportując ją poza siecią księgarni. A przecież książka zaczyna żyć dopiero wtedy, kiedy jest powszechnie dostępna i kiedy decyzje wyboru tej, a nie innej, spoczywają w gestii czytelnika. Tym dziwniejsze, że najwybitniejsze pozycje filmowe kinematografii radzieckiej ostatnich dziesiątków lat znajdują się praktycznie poza ograniczeniami licencyjnymi i można je wznawiać bez większych kłopotów; stosownie do potrzeb określonych środowisk czy organizacji, którym nie obce są problemy kultury filmowej.

Omawiając książkę, nie sposób pominąć takich jej walorów, jak choćby wyjątkowo przejrzysty układ materiału, zgrupowanego wokół trzech haseł: klasyka niema, dźwiękowa i współczesność (do 1968 roku). Konsekwentnie zachowana jest encyklopedyczna budowa poszczególnych haseł tytułowych: czołówka, nota o filmie, streszczenie, problematyzacja zagadnień, wskazanie walorów oraz słowo o twórcach i tematy do dyskusji. Bezsprzecznym plusem książki jest jasność stylu, która ułatwia odbiór sporej porcji informacji. Wydaje się, że pozycją tą powinni zainteresować się organizatorzy nowej akcji ZMS „Z filmem na ty". Warto!

Ten sam autor opracował część filmową przygotowanej przez Uniwersytet Warszawski antologii tekstów krytycznych i teoretycznych, zatytułowanej „Polska myśl teatralna i filmowa". Dział filmowy jest wprawdzie bardziej niż skąpy, zwłaszcza w zestawieniu z dorobkiem polskiej myśli teatralnej (tyle lat rozwoju), zawiera jednak sporo interesujących informacji o poglądach estetycznych i postawach krytycznych wobec filmu — wielu znakomitych ludzi, żeby wymienić tylko Tadeusza Peipera, Karola Irzykowskiego, Jana Stanisława Bystronia, Juliusza Kleinera czy Romana Ingardena. Dalej znajdują się fragmenty oryginalnych tekstów, charakterystycznych dla ich poglądów, oraz wskazówki bibliograficzne, odsyłające zainteresowanych do ważniejszych opracowań monograficznych.

Trudno tu omawiać poszczególne postawy krytyczne czy poglądy estetyczne; jedne się sprawdziły, inne — nie. Niektóre teksty współbrzmią z naszymi czasami, inne — rozwój kina wyeliminował poza margines ważności. Nie sposób powstrzymać się jednak od smutnej refleksji, wynikającej z porównania części teatralnej i filmowej. Jakaż bowiem pogarda i brak zainteresowania musiały otaczać losy kina, skoro dziś, w niespełna 80 lat od narodzin tej sztuki, Wierzewski nie jest w stanie odtworzyć dat życia kilku jej teoretyków, jak np. Bolesława Matuszewskiego czy Leopolda Blaustejna. Żyje przecież jeszcze pokolenie ludzi równieśników i starszych od kina. Antologia myśli teatralnej sięga początków XVIII wieku, ale nie ma tu ani jednej niewiadomej. Daty urodzin i śmierci są znane zarówno u Ignacego Krasickiego, jak i Mitzlera de Kolof. Niesamowicie wygląda taki Gall Anonim w XX wieku. Czyżbyśmy byli w średniowieczu kultury obrazkowej?

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Wojciech Wierzewski: „Od »Czerwonych diablat« do »Twego współczesnego«". Wydawnictwo MON. Warszawa 1971, str. 246.

„Polska myśl teatralna i filmowa" (pod red. Tadeusza Sinerta i Romana Taborskiego). PWN, Warszawa 1971, str. 689, cena 88 zł.

1 *Wydarzenie sezonu*
Jerzy Skolimowski, Christine Schuberth i Felicitas Peters

Mówi

André Delvaux

„Spotkanie w Bray" (patrz poprzedni numer FILMU) jest trzecim z kolei filmem belgijskiego reżysera André Delvaux.

— *Pomysł fabularny* — mówi twórca — *zaczerpnąłem z opowiadania współczesnego belgijskiego pisarza Juliena Gracqa. Osnute było wokół spotkania czterdziestoletniego mężczyzny z młodą kobietą. Spędzili ze sobą noc, nazajutrz rano mężczyzna wyjechał. Natomiast to wszystko, co jest w filmie, wymyśliłem sam, zresztą za zgodą autora, któremu nie zależało na wiernej adaptacji. Z jego opowiadania pozostał najważniejszy motyw — oczekiwanie. U Gracqa jest ono przedstawione bardzo sugestywnie, niemal namacalnie. Wydawało mi się więc, że należy tylko znaleźć odpowiednią formę przetłumaczenia tego stanu na język filmu. Stąd właśnie wziął się szumiący jesienny las; wiatr, który zdaje się pochłaniać pusty dom; milcząca obecność przedmiotów przy nieobecności żywych istot. Stąd także ta wymarła wieś, prawie pusty pociąg i stacja kolejowa. Kiedy wszystko jest nieruchome, wówczas zauważa się najdrobniejszy gest, zmrużenie oczu. Posłużyło mi to do oddania nastroju oczekiwania, niepokoju o los jednego z bohaterów, który nie przybył na umówione spotkanie.*

Chwalono mnie, że tonacja barwna mego filmu (brąz, zieleń, złoto) przypomina płótna dawnych mistrzów flamandzkich. Tak, to prawda, szukałem u nich natchnienia. Ale kino wydaje mi się sztuką najbliższą muzyce, a nie — malarstwu czy literaturze. Określenie „film muzyczny" ma wiele znaczeń. Wydaje mi się jednak, że forma filmu odpowiada najbardziej formie muzycznej. Nie osiągnąłbym chyba zamierzonego celu, gdyby w „Spotkaniu w Bray" tak wielkiej roli nie odgrywała muzyka, określając nawet rytm gry aktorów.

Kto, co, gdzie?

QUEBEC. Powstaje tu film „Trzy dni w październiku", opowiadający o kanadyjskich separatystach, którzy w 1970 roku zamordowali ministra pracy, Pierre Laporte'a. W jednej z głównych ról wystąpi Geneviève Bujold (zdjęcie 3).

BERLIN. Reżyser Uwe Belzem zrealizuje w DEFIE film dokumentalny o życiu Giovanniego Boccacia. Ekipa filmowa udała się do Włoch, gdzie kręci zdjęcia we wszystkich miastach, w których przebywał autor „Dekameronа".

TBILISI. Tengiz Abuladze kręci liryczną komedię „Naszyjnik dla ukochanej". Scenariusz został oparty na powieści dagestańskiego pisarza Abu-Bahura.

MEXICO CITY. Po głośnych filmach dokumentalnych, François Reichenbach debiutuje pierwszym filmem fabularnym, który nosi nazwę „Masakra". Bohaterami będą ksiądz i prostytutka, zakładający gminę hippiesów. W głównych rolach wystąpią aktorzy niezawodowi.

BELGRAD. Michelangelo Antonioni oświadczył jugosłowiańskim dziennikarzom, że zamierza przenieść na ekran powieść Henryka Manna „Profesor Unrat". Rolę Loli-Loli (którą niegdyś w „Błękitnym aniele" odtwarzała Marlena Dietrich) zagra Jugosłowianka Maria Bax.

PARYŻ. Marcel Carné realizuje film „Śmierć, która przychodzi z serca", według powieści Gilberta Proutana „Wszystko skończone". Główne role reżyser powierzył Jean-Louisowi Trintignant (zdjęcie 2) i Pierre Brasseurowi.

Ciekawostki

Z filmu do teatru

Curd Jürgens, jeden z najgłośniejszych aktorów zachodnioniemieckich, zamierza zerwać z filmem. Ostatnio objął dyrekcję teatru Hebretot w Paryżu i oświadczył, że pragnie w przyszłości poświęcić się wyłącznie występom na scenie. Jürgens, liczący obecnie 55 lat, nakręcił w swej karierze aktorskiej ponad 70 filmów.

Studia nad O'Neillem

Laurence Olivier zakupił od nowojorskiego zbieracza starych filmów, Williama Eversona, niemą wersję „Hrabiego Monte Christo" (1914), która jest obecnie pilnie studiowana przez cały zespół Teatru Narodowego w Londynie. W roli hrabiego Monte Christo wystąpił bowiem James O'Neill, ojciec amerykańskiego dramaturga Eugene O'Neilla, a jego autobiograficzną sztukę „Zmierzch długiego dnia," której James jest jednym z bohaterów, ma zamiar wystawić Olivier w swym teatrze.

Nowa rewolucja w kinie?

W kilku krajach prowadzone są prace nad nową metodą kina trójwymiarowego, opartą o wykorzystanie promienia laserowego czyli holografii. Nad wynalazkiem pracują także technicy radzieccy. Pierwsze próby, dokonane jeszcze w 1968 roku, wypadły pomyślnie. Metodą holografii wyświetlano już kilka filmów lalkowych, obecnie zaś trwają przygotowania do realizacji trójwymiarowego filmu z udziałem aktorów.

Projekty

Włoski producent Alfredo Bini zawarł z filmowcami brytyjskimi kontrakt przewidujący wspólną realizację muzycznego supergiganta o życiu i dziele Giacomo Pucciniego. Rolę kompozytora obejmie Marcello Mastroianni, a jego partnerkami będą: Rosanna Schiaffino (zdjęcie 4), Vanessa Redgrave i Romy Schneider. Zdjęcia przewidziane są na drugą połowę br. Reżyserię ma objąć Luchino Visconti — po ukończeniu filmu „Ludwig".

Kronika

Pani Kane nie żyje

W wieku 58 lat zmarła Dorothy Comingore, która w filmie „Obywatel Kane" odtworzyła rolę żony (niewydarzonej śpiewaczki) tytułowego bohatera.

Po sukcesie w filmie Orsona Wellesa, aktorka wystąpiła jeszcze tylko kilka razy na ekranie (m. in. w filmie „Wielka noc" — 1952), po czym została całkowicie zapomniana przez Hollywood.

Król, dama i Skolimowski

Jerzy Skolimowski (zdjęcie 1) ukończył realizację filmu „Król, dama, walet", opartego na powieści Vladimira Nabokova. Film, w którym grają: Gina Lollobrigida, David Niven i John Moulder-Brown, zapowiada się na duże wydarzenie tegorocznego sezonu.

Na planie

W Lenfilmie

Wśród najnowszych realizacji wytwórni Lenfilm znajdują się m. in. następujące pozycje:

„Arcymistrz", w reżyserii Ilji Awerbacha („Stopień ryzyka") — film poświęcony szachom, ściślej zaś jednej z wybitnych indywidualności tego sportu. Scenariusz Leonida Zorina kładzie duży nacisk na określenie indywidualnych cech charakteru bohatera i jego miejsca w społeczeństwie;

„Inżynier" w reżyserii Igora Władimirowa, według scenariusza Ignata Dworeckiego. Bohater, pracujący w jednym z wielkich zakładów przemysłowych, propaguje nowe metody zarządzania i kierowania produkcją, co początkowo wywołuje sprzeciwy i wiele inżyniera w ostre konflikty.

„Drzwi bez zamka" w reżyserii Adolfa Biengunkiera — współczesna opowieść o pożyciu młodej pary, borykającej się z rozlicznymi przeciwieństwami losu;

„Stronice życia Leonida Krasina" w reżyserii Siemiona Aranowicza, według scenariusza napisanego wspólnie z Borisem Dobrodiejewem. Jest to film dedykowany postaci wybitnego rewolucjonisty i dyplomaty radzieckiego (gra go Wiktor Burchart). Akcja rozgrywa się w Petersburgu, Baku, Londynie i Nicei. Film dwuseryjny.

„W czarnych piaskach" w reżyserii tandera Chamrajewa. Bohaterem mu jest pastuch, który wstępuje o- otniczo do Armii Czerwonej i staje z czasem doświadczonym żołnie- em i komunistą. Tło wydarzeń sta- wi rewolucja i wojna domowa;

„Iżorski batalion" w reżyserii Gen- dija Kazanskiego. Twórcy poświę- ją swój film 250 rocznicy założenia ningradzkiej fabryki Iżorski Zawod, owiadając o bohaterskich czynach talionu sformowanego spośród ro- otników fabryki w okresie blokady eningradu.

„Witaj i żegnaj" w reżyserii Wita- ja Mielnikowa — komedia obyczajo- a, której bohaterką jest pełna wi- oru dziewczyna wiejska, uosabiająca rwotność i rozsądek ludu rosyjskie- o;

„Wolny czas" (tytuł roboczy) w re- serii Augusta Baltrušajtisa, według cenariusza Borisa Łaskina i Lwa Li- hodiejewa. Do małego miasteczka rzyjeżdżają na wypoczynek czterej tudenci szkoły teatralnej i wbrew wej woli zostają wciągnięci w roz- rywki między kierownikami miejsco- ej filharmonii. Komedia o akcentach atyrycznych, a jednocześnie wstaw- i rewiowe i wątek kryminalny;

„Ania i Alosza" w reżyserii debiu- ującego Marka Genina: Liryczna ko- nedia o młodych ludziach rozpoczy- ających swą drogę życiową.

Jednocześnie trwają przygotowania do realizacji kilkunastu nowych filmów. Michaił Jerszow adaptuje na ekran powieść Aleksandra Czakowskiego „Blokada"; Nikołaj Rozancew ekranizuje książkę Juliana Siemionowa „Brylanty dla dyktatury proletariatu"; Jurij Gostiew przystąpi wkrótce do zdjęć filmu „Znaczone atomy" o tematyce szpiegowskiej; Władimir Fietin ukończył scenariusz filmu dla Ludmiły Czursiny, w którym aktorka zagra rolę młodej uczonej.

Premiery...

„Willard"

Taki tytuł nosi film, który — według prasy amerykańskiej — osiągnął w roku ubiegłym powodzenie nie mniejsze niż głośna „Love Story". „Willarda" zrealizował Daniel Mann.

Bohater filmu nazywa się Willard Stiles, liczy 28 lat i należy do tzw. średniej klasy. Życie nie jest jednak dla niego łaskawe. Fabryczka, którą odziedziczył po ojcu, przechodzi w ręce bezwzględnego przedsiębiorcy Martina, który pozbawia młodego człowieka pracy, a następnie zmusza do sprzedania rodzinnej willi, i tak już mocno obciążonej długami. Zrozpaczony młody człowiek szuka pomocy u jedynych przyjaciół, którzy mu pozostali — u szczurów.

Willard ma bowiem szczególne „hobby": w piwnicy swojej willi hoduje szczury. Małe gryzonie, troskliwie karmione, rozmnażają się znakomicie i są posłuszne woli swojego karmiciela. Pewnego wieczoru Willard ładuje swoje zwierzęta do samochodu i w takim niezwykłym towarzystwie składa wizytę Martinowi. Przerażony inwazją szczurów, Martin wyskakuje oknem i ponosi śmierć na miejscu. Willard wraca do siebie, teraz nie grozi mu ruina. Pragnie zacząć nowe życie i zerwać z przeszłością: zaczyna od wytępienia swoich małych sojuszników. Zapomina jednak, że w biurze Martina pozostawił najinteligentniejszego wychowanka — szczura imieniem Ben. Zwierzątko wraca do swego pana i spostrzega, że Willard przygotowuje porcję trucizny. Ben odpowiednimi dźwiękami przywołuje pozostałe jeszcze przy życiu gryzonie; jest ich jeszcze wiele, tak wiele, że rozdrażnione rzucają się na Willarda i zagryzają go na śmierć.

Prasa europejska zastanawia się przede wszystkim nad powodami sukcesu „Willarda" w Ameryce. „*Film* — pisze „Frankfurter Allgemeine Zeitung" — *zdaje się odzwierciedlać nastroje nurtujące przeciętnego Amerykanina, który w równym stopniu odczuwa tęsknotę za wielką miłością, co obawę przed bezrobociem. Tylko ten strach usprawiedliwia zachowanie bohatera i tłumaczy sukces filmu, który przekroczył Atlantyk i dotarł na ekrany Wielkiej Brytanii, gdzie armia bezrobotnych rośnie z roku na rok*".

„Mania wielkości"

W 120 kinach Francji grana jest nowa komedia Gérarda Oury „Mania wielkości", z Louisem de Funèsem (zdjęcie 5) i Yves Montandem w rolach głównych. Jest to jeden z najdłużej realizowanych filmów ostatnich lat, zdjęcia rozpoczęto bowiem w roku 1968, a ukończono je pod koniec 1971. Scenariusz zmieniano jedenaście razy, mimo to reżyser jest dobrej myśli i uważa, że będzie to jeden z najbardziej kasowych filmów francuskich.

Krytyka jest dość wstrzemięźliwa. „*W »Manii wielkości«* — pisze recenzent „Paris Match" — *mamy nieustający festiwal Louisa de Funèsa. Jest on tu damą dworu hiszpańskiego, wspinającą się po murach Escorialu, to znów dworzaninem uwodzonym przez rezolutną ochmistrzynię, na koniec zaś towarzyszy Yves Montandowi w corridzie, jako matador. Ale we wszystkich tych rolach jest niezmiennie taki sam*".

2 *Paryska śmierć*
Jean-Louis Trintignant
Dominique Lelouch

4 *Muzyczny supergigant*
Rosanna Schiaffino

5 *Kasowy sukces*
Louis de Funès

3 *Kanadyjska zbrodnia*
Geneviève Bujold

Emilia Krakowska (Jagna)

Ignacy Gogolewski (Antek) i Emilia Krakowska (Jagna)

PORTRET

O EKRANIZACJI „CHŁOPÓW" MÓWI JAN RYBKOWSKI

ANTENATÓW

Reżyser filmu mówił przed rokiem na łamach FILMU o przygotowaniach do ekranizacji „Chłopów" Reymonta. Dziś wiadomo, że prócz serialu telewizyjnego powstanie również dwuczęściowy film dla kin. Jak sprawdzają się w realizacji zamierzenia reżysera?

— Mamy za sobą przeszło połowę zdjęć, siedem prawie gotowych odcinków. Mniej więcej już wiem, co mi się udało, a co nie. Podstawowe założenia chyba się sprawdziły. Traktowałem zawsze powieść Reymonta z szacunkiem, ale bez wielkiego entuzjazmu. Kiedy zacząłem myśleć o przeniesieniu jej na ekran, musiałem najpierw zdać sobie sprawę, co się w tej książce postarzało. Wydaje mi się, że współczesnego czytelnika zniechęca do lektury „Chłopów" przede wszystkim sposób narracji, utrzymany w manierze młodopolskiej, a także stylizowany na gwarę język, którym Reymont posługuje się nie tylko w dialogach, ale również w opisach i relacjach z przeżyć bohaterów. Obie te bariery oddzielają nas od żywej do dziś warstwy dramaturgicznej, bogatej w namiętności i konflikty wywodzące się z autentycznych obserwacji.

Miałem nadzieję, że film rozwiąże problem języka i stylu, roztopi je w obrazie. Chyba rzeczywiście tak się stało. Wiatr na ekranie jest wiatrem, a nie „wichrem, który rzucił się i przycisnął wieś"; zniknęły pisane gwarą wewnętrzne monologi. Pozostał gwarowy dialog, ale jest on u Reymonta najmniej stylizowany, potoczny. Ponieważ realizujemy film w miejscach opisanych w książce, z udziałem chłopów z okolicznych wsi, aktorom udało się podchwycić charakterystyczną melodię i rytm gwary. Chyba unikniemy dzięki temu zasadniczych błędów i sztuczności.

Trochę się bałem o aktorów; tradycja postaci chłopskich w naszym filmie nie jest, jak wiadomo, najlepsza. Tymczasem okazało się, że nie ma żadnych kłopotów z postaciami dramatycznymi, osadzonymi mocno w nurcie wydarzeń. Zaskoczył mnie natomiast fakt, że postacie najprostsze, rodzajowe, wypadły najsłabiej. Może dlatego, że nie ma w nich niczego poza drobnym realizmem, podczas kiedy cała opowieść zmierza w nieco innym kierunku. Nie rezygnując z realizmu, chciałem, by film miał szerszy, epicki oddech, nawet pewną hieratyczność. Tępiliśmy tradycyjne gierki niby-chłopskie w rodzaju „moiściewy", respektowaliśmy, idąc za Reymontem, charakterystyczną psychologię chłopów. Nie obawiałem się ani gwałtownych scen, ani tego, że bohaterowie bywają chwilami nieruchawi, małomówni. Tacy powinni być: na co dzień ciężcy, a kiedy zagrają namiętności — zdolni do czynów szalonych.

W powstawaniu filmu uczestniczą mieszkańcy Pszczonowa i oddalonych o 6 kilometrów Lipiec Reymontowskich. Mamy tam grono przyjaciół i współpracowników. Najstarsi, około osiemdziesiątki, pamiętający czasy Reymonta, pomagają radą, przynoszą nam stare przedmioty i stroje, traktują film jako własną sprawę. Ludzie średniego pokolenia, po czterdziestce, mówiący jeszcze gwarą, są naszymi najcenniejszymi statystami. Wreszcie dzieci, dla których to jest zabawa, ale przy okazji dowiadują się czegoś o własnej tradycji. Autentyczny udział wsi, nie ograniczający się do statystowania, uważam za największy sukces w pracy nad tym filmem. Pokazujemy prawdziwych ludzi w prawdziwych sytuacjach: na polu, w kościele, na pogrzebie. Autentyczne są także stroje, przekazywane i szanowane przez pokolenia. Uniknęliśmy dzięki temu niebezpieczeństwa Cepelii, egzotycznego mundurka. Dopiero w zetknięciu z autentykiem przekonałem się, jakie uproszczone są nasze wyobrażenia o folklorze. Zastanawialiśmy się, jak ubrać kobiety na pogrzeb. W jaskrawe pasiaki? Chyba nie. W czarne suknie? Chyba ich wtedy nie miały. Problem rozwiązał się sam: kobiety, poproszone o udział w scenie pogrzebu, przyszły w pięknych, czarno-fioletowych pasiakach. Wiedzieliśmy, że istnieją, ale nikt z nas nie podejrzewał, że w takiej ilości; prawie każda kobieta miała kiedyś w skrzyni oddzielny strój żałobny, utrzymany w tym samym, regionalnym charakterze, co reszta ubioru.

To już ostatni moment, kiedy można było sfotografować pozostałości ginącego na naszych oczach folkloru. Na przykład taka historia: na procesji w Łowiczu nagraliśmy towarzyszący jej dźwięk bębna. Ku naszemu zdumieniu okazało się, że wybija on rytm nie marszowy, lecz kawaleryjski. „Barabańszczyk" (nazywa się Rykała) ma około osiemdziesiątki. Kiedy go zabraknie, nikomu nie przyjdzie zapewne na myśl, że stary autentyczny rytm tej procesji był rytmem kawaleryjskim. Jest dla nas źródłem wielkiej satysfakcji, że przyczyniliśmy się do zapisania tego wszystkiego, co dziś jeszcze istnieje, a jutro zaginie. Nasi współpracownicy z Pszczonowa odczuwają to podobnie. Znoszą nam stare stroje, stare piosenki i przyśpiewki — po to, by ocalić je od zapomnienia. Chcą utrwalić także swoją tradycję rodzinną. Dla ludzi z tamtych okolic — a w większości czytali oni „Chłopów" — książka Reymonta jest opowieścią o autentycznych wydarzeniach; do dziś zastanawiają się, na przykład, czy starego Bylicę zagłodzili czy poszedł na żebry.

Osobisty stosunek tych ludzi do powieści Reymonta utwierdził mnie w pewnym zamiarze, zachęcił, by potraktować go serio. Powieść Reymonta, mimo iż autor pisał ją jakby od wewnątrz środowiska wiejskiego, przeznaczona była, jak cała nasza literatura, dla czytelników inteligenckich. Tworząc śmiałe sceny, odmalowując uczucia pełne namiętności i siły, Reymont jednocześnie próbuje usprawiedliwić swoich bohaterów; w autorskich wynurzeniach tłumaczy czytelnikom, że powinni się starać bohaterów zrozumieć, mimo iż są oni prymitywni i brutalni. Otóż ten nurt „Chłopów" podsunął mi pewną myśl, która może wydać się dziwaczna, ale chyba coś w niej jest. Kiedy przed laty „dla pokrzepienia serc" powstawa-

ła Trylogia, jednym z jej zadań miało być przywrócenie inteligencji, oderwanej od swego szlacheckiego gruntu, poczucia łączności z poprzednikami. Nie odbierając Trylogii jej ogólnonarodowego znaczenia, była ona także wspaniałym portretem przodków, namalowanym na zamówienie pewnej grupy społecznej. Dziś inteligencja — jako grupa — wywodzi się z innych warstw niż przed laty. Podobnie jak tamta, z czasów powstawania Trylogii, zaczyna tracić grunt pod nogami, nie ma się do czego odwołać, gubi wartości stworzone przez pokolenia. Może warto pokazać jej portret antenatów, których także nie ma się czego wstydzić? Są to ludzie równie wspaniali, jak z Trylogii, bogaci wewnętrznie, o wielkiej sile charakterów i uczuć. Myślę także o Polonii zagranicznej, dla której perspektywa wykorzenienia jest równie groźna.

Robię ten film z wielką i cichą nadzieją, że będzie na tyle wymowny, by określony widz, ten, o którym przed chwilą mówiłem, mógł, pozbywszy się kompleksów, przyznać się do pokazanego na ekranie świata. Dlatego jest to dla mnie film ważny. Czy uda mi się osiągnąć zamierzony cel — to oczywiście inna sprawa. Gdyby się jednak udało — może spojrzelibyśmy na dzieło Reymonta inaczej. Zobaczylibyśmy w nim prawdziwy, ludzki dramat, a także istotny fragment naszego społecznego rodowodu, przypomnienie rzadziej zauważanego, a przecież nie najmniej ważkiego nurtu naszej cywilizacji i kultury.

Notowała: **BOŻENA JANICKA**
Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Władysław Hańcza (Boryna) i Emilia Krakowska (Jagna)

Władysław Hańcza (Boryna)

zapiski krytyczne

● BUNT U AJSCHYLOSA I DZIŚ ● DIALEKTYKA ANDRZEJEWSKIEGO ● ADAPTACJA — PODDAWANIE NOWYM PRÓBOM ●

PONIEDZIAŁEK

„Prometeusz" Jerzego Andrzejewskiego w „Twórczości" (nr 11 z ub. r.). Dopiero teraz go przeczytałem. Oto fragment wstępu: „Z początku, w pierwszej fazie zainteresowania postacią Prometeusza, autor istotnie myślał tylko o swobodnej adaptacji starożytnej tragedii. Niebawem jednak zorientował się, że podobny zabieg źle przystaje do określonego temperamentu pisarskiego. W wyniku dobrego rozpoznania autor widowiska zrezygnował z zamiarów pierwotnych i samodzielnie wyruszył na niebezpieczne odmęty. Nieco lekkomyślna zuchwałość debiutanta bardzo mu była w tym przedsięwzięciu pomocna".

Andrzejewski oparł się na „Prometeuszu skowanym" Ajschylosa. Sytuację w swojej sztuce pozostawił tę samą: Prometeusz zostaje na rozkaz Zeusa przykuty do skały za wykradzenie bogom ognia, który oddał ludziom. Jest u Andrzejewskiego bunt, jak w starożytnej tragedii, i ta sama uparta nieugiętość. Ale bunt inaczej brzmiał w czasach Ajschylosa, inaczej brzmi w naszych czasach. Tam jeszcze Zeus coś znaczył, dramat Ajschylosa był aktem przynajmniej intelektualnej odwagi. Inaczej dziś, Andrzejewski pokazuje więc nie tylko Prometeusza, lecz także Zeusa, którego w sztuce antycznej nie było (była najwyżej „boska strona"). Pokazuje rąbek mitologicznej machiny. Ludzką stronę mitologii. I oto pan bogów w całej okazałości na Olimpie, władca. Andrzejewski analizuje nie tyle boskość Zeusa, co technikę jego tyranii.

Hera: Sam powinieneś wiedzieć, największy z kochanków,
Choćby jako tropiciel krowiookiej Io,
Iż w splątanych arkanach pramiłosnej sztuki
Wiele kłębi się podobieństw do sztuki rządzenia.
Różnica tylko jedna: niepodobna rządzić
Wśród czarów zakochania; gdy natomiast miłość
Zwaśniona lub wzgardzona zmienia się w nienawiść —
W tych wrzącochłodnych źródłach odnajdziesz natchnienie
Dla sztuki rządzenia. To wszystko, Zeusie.

Zeus: Jesteś bezwstydna, Hero.

Z drugiej strony Prometeusz. On w sztuce Andrzejewskiego jest dalszym odstępstwem od Ajschylosa. Istnieje w ramach tradycji, ale i poza nią. Jest prawie człowiekiem, chociaż jeszcze wciąż zbuntowanym bogiem.

Lecz nagle: „Zaczekaj, matko, w głowie mi się mąci. Ja tylko cieniem? — powiada do Temidy. — Cierpiącą zjawą senną? I mój wróg, mój ciemiężca także tylko marą? Mój bunt jest cieniem buntu? Gniew cieniem gniewu? Ból tylko mętnym echem bólu? Mnie nie ma? Nie byłem i nie będę? Chwilę, matko moja! Jeśli nas nie ma i tylko sennymi zjawami jesteśmy, ktoś nas śnić musi".

I Prometeusz chce stać się człowiekiem. Jak centaur Chiron wyrzeka się nieśmiertelności.

Ale ludzkie sny nie tylko śnią bogów, sny potrafią się także przeciwko bogom kierować. To bardzo piękne w „Prometeuszu" Andrzejewskiego, owa dialektyka.

Zeus: ...Człowiek ciężko usypia. Zatem jego nie ma? Nie ma? Tak myślą ludzie. Nam twarda powinność
Każe czujnym źrenicom śledzić również śpiących,
Bowiem z pradawnych wieków dziedziczymy wiedzę,
Że człowiek nawet senny bywa niebezpieczny.
W snach lęgną się potwory marzeń i pożądań,
W snach jadowite żmije pragnień wciąż pełzają,
Co w odurzeniu sennym człowiek sobie wyśni,
Ową miazgę bezkształtną, pełną pysznych pokus,
Łatwo się może zdarzyć, że zuchwały śmiałek
Sięgnie po to na jawie. Nie lubię snów ludzkich.

Więc Prometeusz staje się człowiekiem. „Spełniło się, dokonało, zamknął się senny krąg buntu, kary, zbawienia (...) A ja, kim będę, ja?". Idzie przez świat, nagi, stawiając niepewne kroki, wydając nieartykułowane dźwięki. Ktoś krzyczy: „Stać!". Prometeusz wciąż idzie. Pada strzał — „Prometeusz pada na ziemię z rozkrzyżowanymi ramionami".

To zakończenie mi się nie podoba. Ale jest ono jeszcze jednym odejściem od Ajschylosa. Chodzi mi właśnie o te odejścia.

Kiedy myślę o adaptacjach filmowych, zastanawiam się, ile wysiłku wkładają zwykle autorzy adaptacji, żeby wejść w skórę autora tekstu, żeby patrzeć na dzieło jego oczami, jakby to w ogóle było możliwe. Szczególnie wiele wysiłku wymaga w takim wypadku dzieło z przeszłości: żeby się w tamten czas wyobraźnią przenieść, żeby się cofnąć, żeby zgłupieć. Tymczasem nawet współczesna nauka coraz częściej uważa, że twórcze obcowanie z literackim tekstem polega na „zdradzaniu" go, na wpisywaniu weń naszych bogatszych doświadczeń, na poddawaniu go coraz nowym próbom.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

KINO FRANCUSKIE DZIŚ — PRÓBA BILANSU

Bilans filmu francuskiego, dokonany przez paryskiego krytyka, nie wypada wprawdzie pomyślnie, ale autor lojalnie przyznaje, że – być może – brak mu należytej perspektywy i że nikt nie jest prorokiem we własnym kraju.

MARCEL MARTIN

Korespondencja własna z Paryża

Wprawdzie organizowane za granicą tradycyjne tygodnie filmu francuskiego spotykają się wciąż z przychylną opinią widowni i krytyki — my we Francji jesteśmy dalecy od optymizmu. Być może wynika to ze starej prawdy, że trudno być prorokiem we własnym kraju i oceniać sprawiedliwie rodzimą produkcję filmową. Ale cóż, jedno jest pewne — wśród naszych reżyserów nie ma dziś nikogo, kto mógłby się równać z Bergmanem, Fellinim, Viscontim, Kubrickiem czy Kurosawą. Gdy kino amerykańskie jest żywe i błyskotliwe, jak chyba nigdy dotąd, gdy kino włoskie daje dowody bojowości społecznej, gdy Japończycy mogą się poszczycić wieloma interesującymi filmami — kino francuskie ugrzęzło w rutynie i łatwiźnie. Może należałoby raczej powiedzieć: kino paryskie. W istocie bowiem od dnia jego narodzin kino to tworzą paryżanie. I właśnie dlatego tak niewiele mówi ono o życiu całego kraju, ograniczając się do oderwanej od rzeczywistości analizy psychologicznej lub refleksji moralnej.

Najlepszymi pozycjami minionego sezonu są — w moim przekonaniu — filmy: „Dwie Angielki i kontynent" François Truffauta, „Szmer w sercu" Louis Malle'a i „Cztery noce marzyciela" Roberta Bressona. Ale właśnie walory tych trzech filmów sprowadzają się głównie do subtelnej analizy psychologicznej i interesujących rozważań moralnych. Akcja „Dwóch Angielek" rozgrywa się na początku stulecia, „Szmer w sercu" — przed kilkunastu laty, a „Czterech nocy marzyciela" (adaptacja „Białych nocy" Dostojewskiego) — całkowicie poza czasem. Żaden z nich nie odzwierciedla konkretnej sytuacji historycznej czy społecznej; posługuje się nią tylko jako niezbyt istotnym tłem. Wszystkie cechuje natomiast to, co zwykło się łączyć z pojęciem artystycznego filmu francuskiego: inteligencja, subtelność, błyskotliwość, elegancja.

Dokąd więc doszliśmy w 76 lat po pokazie „Wyjścia robotników z fabryki" braci Lumière? Kim są nasi filmowcy?

WETERANI I „NOWA FALA"

Najbardziej sędziwy z nich to Abel Gance. Ma dzisiaj 83 lata; niemal uczestniczył w narodzinach kina, rozpoczynając działalność scenariopisarską w roku 1909, a reżyserską — w 1911. Dzisiaj już nie pracuje. Swój ostatni film, „Cyrano i d'Artagnan", zrealizował w roku 1962, a teraz, przed paru miesiącami, pokazał publiczności uzupełnioną, wielogodzinną i bardzo kontrowersyjną wersję swego słynnego „Napoleona" z roku 1926. Inny weteran, Marcel L'Herbier (82 lata), milczy już od dwudziestu lat; Renoir (78 lat) nie nakręcił już niczego poza przeciętnym, ale wzruszającym „Teatrzykiem Jeana Renoira" (1969). Milczy także René Clair (73 lata). Jego ostatni film to „Koronkowa wojna", zrealizowana we współprodukcji z Rumunami. Jedynym aktywnym reżyserem tej generacji jest Marcel Carné (63 lata). W roku 1971 pokazał publiczności „Przestępców w imieniu prawa" — ostry protest przeciwko brutalności policji francuskiej. Jego rówieśnicy: Christian-Jaque i Claude Autant-Lara już dawno zrezygnowali z prób jakichkolwiek nowych poszukiwań. A więc i to pokolenie dawnych mistrzów jest już artystycznie martwe.

Pozostaje natomiast generacja reżyserów, którzy debiutowali po roku 1940. Należy do nich André Cayatte, autor ubiegłorocznego przeboju „Umrzeć z miłości"; Georges Clouzot (osobiście niezbyt podobał mi się jego film o wynaturzeniach seksualnych — „Uwięziona"); René Clément, specjalizujący się ostatnio w policyjnych „thrillerach" („Dom pod drzewami" i „Bieg zająca przez pola"); znakomity specjalista od filmu sensacyjnego — Jean-Pierre Melville („Czerwony krąg"); nasz komediowy geniusz — Jacques Tati („Trafic"), a przede wszystkim — Robert Bresson, najwybitniejszy dzisiaj (obok Alaina Resnais) francuski reżyser filmowy.

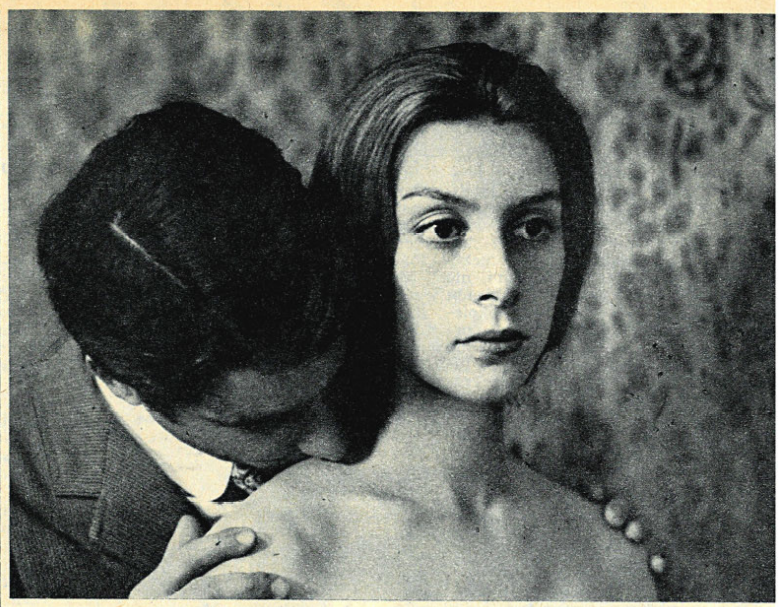
Niestety, Resnais od czasu realizacji „Kocham cię, kocham cię" (1968) nie nakręcił żadnego filmu. A kino francuskie bez Resnais to prawdziwa pustynia. Czyżby więc reżyserzy „nowej fali" byli jeszcze jednym „straconym pokoleniem"? W każdym razie wielkie nadzieje na odnowę francuskiego kina, związane z „nową falą", okazały się płonne. Pojawiło się wprawdzie kilka talentów, ale nie nastąpiła tak bardzo oczekiwana rewolucja, a reżyserzy debiutujący w latach 1959–1961 robią dzisiaj właściwie takie same filmy, jak niegdyś stara gwardia; poszli śladem swych poprzedników, których pragnęli zdetronizować. Dowodem jest twórczość Chabrola, a zwłaszcza jego ostatni film „Szczęśliwa dziesiątka". Świadczą o tym również filmy Truffauta. „Małżeństwo" zakończyło cykl poświęcony Antoine Doinelowi — bohaterowi tak bardzo podobnemu do samego Truffauta i tak wspaniale odtwarzanemu przez Jean-Pierre Léaud. W „Dwóch Angielkach" reżyser pozostaje wierny swemu ulubionemu aktorowi. Ta piękna i smutna historia miłosna przypomina „Jules i Jima". Można oczywiście, uznać tego rodzaju filmy za bezużyteczne, narcystyczne, pozbawione jakiejkolwiek więzi z rzeczywistością, wyzbyte zainteresowań społecznych. Ale jest to zarazem — w tym, co w nich najwartościowsze i w tym, co najgorsze — najbardziej typowy i najdoskonalszy produkt kina francuskiego.

A Godard? Tylko on pozostaje wierny ideałom maja 1968 — rewolucyjnemu zrywowi paryskich barykad. Zrealizował ponad dziesięć filmów-agitek politycznych, które nie trafiły do szerszego rozpowszechniania, lecz były pokazywane na specjalnych pokazach ugrupowań lewicowych. Latem ubiegłego roku Godard został ciężko ranny w wypadku drogowym. Teraz, po powrocie do zdrowia, znów staje za kamerą. Jego nowy film będzie nosił tytuł „Wszystko w porządku". Wystąpią w nim Jane Fonda i Yves Montand. Czyżby więc powrót do tradycyjnej „kapitalistycznej" produkcji? Chyba tak, ponieważ sam Godard oświadczył, że skłonny jest robić filmy tak, jak przed majem 1968.

Inny nonkonformista „nowej fali" to Jacques Rivette. Po „Miłości szalonej" podjął kolejny eksperyment. Jego najnowszy film „Out One" trwa prawie 13 godzin i jest unicestwieniem kina pojmowanego jako widowisko, a zarazem — prawdziwym renesansem magii kina.

CUDZOZIEMCY W PARYŻU

Może to się wydać paradoksem, ale ludźmi, którym najbardziej zależy na dalszym rozwoju i sukcesach kina francuskiego, są tworzący w Paryżu cudzoziemcy. Holender Joris Ivens, klasyk kina dokumentalnego, a ostatnio autor filmów poświęconych wojnie w Azji („Niebo, zie-



Kino sentymentów
„Dwie Angielki i kontynent"

wojnie w Azji („Niebo ziemia", „Siedemnasty równoleżnik", „Lud i jego karabiny"), marzy o zrealizowaniu wielkiego dokumentu o Chinach. Amerykanin William Klein poświęcił swój talent obrazowaniu walki z neokolonializmem w Afryce („Eldrige Cleaver — Czarna Pantera", „Panafrykański festiwal kulturalny w Algierze"). Polak Walerian Borowczyk jest autorem wspaniałego, prawdziwie surrealistycznego filmu „Blanche", swobodnej adaptacji „Mazepy" Słowackiego. Marcel Ophüls, syn wielkiego Maxa Ophülsa, zmontował (wespół z André Harrisem) z materiałów archiwalnych wstrząsający dokument „Smutek i litość" — o okupacji niemieckiej we Francji. Hiszpan Arrabal w filmie „Niech żyje śmierć!" odtworzył swe wspomnienia z okresu dzieciństwa, które przypadło na lata frankistowskiego reżimu.

Filmy René Allio, J. L. Bertucellego, Marina Karmitza i innych, mimo szczerości i szlachetnych intencji dokumentowania najnowszej historii, nie wznoszą się ponad pewien, dość zresztą przeciętny, poziom artystyczny. Zrealizowali je filmowcy, którzy przekroczyli już 35 rok życia i których świadomość polityczną formowały wydarzenia sprzed kilkunastu i więcej lat. Natomiast najnowsze pokolenie reżyserskie, zwane także „trzecią falą", jest całkowicie apolityczne, upodobniając się do dzisiejszej młodzieży francuskiej.

NIEZALEŻNI

Producentami najostrzejszych filmów politycznych są dzisiaj we Francji małe zorganizowane grupy realizatorów, zajmujących się również rozpowszechnianiem własnych utworów. Ich polityczne i społeczne agitki nie ukazują się na ekranach normalnych kin; wyświetla się je na zebraniach, w fabrykach, na uniwersytetach.

Nieskoordynowana działalność tych grup jest odbiciem rozproszenia i podziałów francuskiej lewicy. Dowodzi także, że nie posiadamy we Francji filmowców, którzy potrafiliby łączyć zaangażowanie polityczne z walorami artystycznymi swych dzieł. Oczywiście, istnieją powody usprawiedliwiające tę sytuację: tchórzliwość producentów, cenzura, autocenzura. Ale najważniejszym z nich jest to, że film francuski opanowali drobnomieszczańscy intelektualiści, którzy jako artyści nie czują żadnego powołania do uprawiania prawdziwej sztuki.

Czyż jednak nie jestem zbyt surowy? Może łudzę się uważając, że w innych krajach kapitalistycznych (Włochy, Brazylia, USA), kino jest bardziej związane z życiem, jest zwierciadłem społeczeństwa. Może to zapatrzenie się filmowców francuskich we własny pępek, własne serce i własny mózg — wynika po prostu z wielowiekowej kartezjańskiej tradycji?

MARCEL MARTIN

Kino elegancji
„Kolano Klary"

Hollywoodzcy weterani dobiegają setki, ale wciąż nie przestają służyć doświadczeniem i dodawać splendoru amerykańskiemu kinu.

WETERANI

Korespondencja z Hollywoodu

Wraz ze zmierzchem wielkich wytwórni i likwidacją znacznej części ateliers, Hollywood przestaje być także główną siedzibą gwiazd filmowych. Skoro filmy kręci się dziś wszędzie, a najpopularniejsi aktorzy muszą koczować — od filmu do filmu — w hotelach różnych części świata, obojętne jest pod jaką szerokością geograficzną się mieszka. Najczęściej zresztą amerykańskie gwiazdy mają dziś po dwa domy — jeden w USA, drugi w Europie. Najbardziej stałymi mieszkańcami Hollywoodu są sławni weterani kina. Ich sława związana jest ze złotymi latami stolicy filmu; tu zapuścili głęboko korzenie i — majętni oraz pełni sentymentalnych wspomnień — są przekonani, że wciąż dodają blasku Hollywoodowi, a Hollywood im.

Zbliżająca się do osiemdziesiątki Mary Pickford rezyduje nadal w swej wspaniałej posiadłości w Beverly Hills, zwanej „Pickfair" — od początkowych zgłosek nazwisk: jej i dawno zmarłego męża, Douglasa Fairbanksa. Młodsza od niej o dziesięć lat Claudette Colbert także nie opuszcza Hollywoodu, chociaż unika życia towarzyskiego i nie bywa na premierach nowych filmów. Rówieśnica Claudette Colbert, Irene Dunne, udziela się towarzysko tylko przy takich okazjach, jak wizyta prezydenta USA, lub impreza z udziałem co najmniej gubernatora Kalifornii. Pięćdziesięcioletnia Deanna Durbin prowadzi wprawdzie bardzo ruchliwy tryb życia, ale prawie nikt nie rozpoznaje w niej uroczej „Penny" i „Pensjonarki" sprzed 35 lat. Louise Rainer, która w latach 1936 — 1937 zdobyła kolejno dwa Oscary za „Króla kobiet" i „Ziemię błogosławioną", nie mogła znieść bezczynnego życia w Hollywoodzie i — podobnie jak Greta Garbo — wróciła do Europy; ta rodowita wiedenka jest dziś typową mieszczańską panią domu w Anglii.

Tegoroczne Oscary będą, jak zwykle, rozdane z początkiem kwietnia i hollywoodzka Akademia Filmowa robi wszystko, by utrzymać zachwiany prestiż tych wyróżnień. Zaapelowano do członków Akademii, którzy będą przyznawać nagrody, by powstrzymali się tym razem od przyjmowania prezentów od wytwórni i osób ubiegających się o Oscary. Jednocześnie postanowiono wykorzystać autorytet weteranów dla podniesienia splendoru nagrody. W jednym z kin nowojorskich stuletni bez mała Adolph Zukor (ur. 1873), założyciel Paramountu, przedstawił publiczności pierwszy film nagrodzony Oscarem. Były nim „Skrzydła", wyprodukowane w jego wytwórni w roku 1927 — ostatni z niemych lotniczych supergigantów, w którym główne role odtworzyli: Clara Bow, Gary Cooper i Richard Arlen.

Akademii bardzo zależy na przyjeździe do Hollywoodu Charlie Chaplina, który otrzymać ma specjalną nagrodę honorową. Byłaby to pierwsza wizyta artysty w USA od chwili, gdy przed dwudziestu laty manifestacyjnie opuścił Amerykę. Hollywood chce się dziś z nim pojednać, zwłaszcza że w ostatnich wywiadach Chaplin dał do zrozumienia, iż

Kino przeszłości
Claudette Colbert

pobyt w Europie nie sprzyjał zbytnio jego twórczości, natomiast wszystko co osiągnął, a przede wszystkim pieniądze, należy do najlepszych, hollywoodzkich lat jego życia. Chaplin zresztą otrzymał już raz honorowego Oscara w roku 1929 — „za wszechstronny artyzm i talent scenarzysty, aktora, reżysera i producenta filmu »Cyrk«".

Czy wszystko, co reprezentują sędziwi hollywoodzcy weterani, należy do bezpowrotnej przeszłości amerykańskiego kina? Trzeba przyznać, że pewne stworzone przez nich formuły i wzorce okazały się zadziwiająco żywotne i uniwersalne. Oto wytwórnia American International zapowiedziała właśnie całą serię „remakes", czyli powtórnych realizacji klasycznych dzieł literatury i kina. Jest wśród nich „Damą Kameliowa", przy czym producenci pragną, by nowa wersja nie była — jak to jest dziś w zwyczaju — zmodernizowanym wydaniem nieśmiertelnego melodramatu, lecz przeciwnie, by pozostała jak najbliższa pamiętnemu filmowi George'a Cukora z Gretą Garbo. Myśli się też o ekranizacji „Nędzników" Wiktora Hugo, wielokrotnie przenoszonych na ekran w Europie i USA, oraz „Opowieści o dwóch miastach" Dickensa, zapisanej w historii kina dzięki kreacji Ronalda Colmana z roku 1936. Jest przy tym znamienne, że American International zrealizuje to wielkie zamierzenie nie w Hollywoodzie, lecz w ateliers Elstree pod Londynem.

Filmowe Hollywood pustoszeję, weterani kina umierają, ale duch i tradycje hollywoodzkie wydają się niezniszczalne.

MICHAEL BEAM

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

23 LUTEGO 1922

NAPIĘTNOWANI

Wytwórnia Primus Film w Berlinie nie należała do rzędu wielkich i znanych przedsiębiorstw kinematograficznych. Została utworzona w 1921 roku przez grono finansistów, jako swoistego rodzaju „dodatek" do znajdującego się w budowie premierowego kina „Primus Palast" na rogu Potsdamer Strasse i Margareten Strasse. Chodziło o to, by nowy, elegancki przybytek X Muzy otworzyć filmem własnej produkcji. I tak właśnie się stało. 23 lutego 1922 roku — przed pięćdziesięciu laty — ukazało się na ekranie nowe dzieło duńskiego reżysera Carla Theodora Dreyera „Napiętnowani". Nie była to jednak światowa premiera, albowiem o dwa tygodnie wcześniej, 7 lutego, ten sam film wystartował w Kopenhadze, pod innym, biblijnym tytułem: „Kochaj bliźniego twego".

Dreyer realizował film w Niemczech według własnego scenariusza, w oparciu o powieść duńskiego pisarza Aage Madelunga. Madelung wiele lat swego życia spędził w Rosji i pobyt w carskim imperium pozostawił trwały ślad na jego twórczości. Wydarzenia, jakie opisuje w „Napiętnowanych", nie były płodem literackiej fantazji, lecz miały pełne pokrycie w faktach. W opisie środowiska i w rysunku charakterów znać było dokładną obserwację, cechującą relację uważnego i wiarygodnego świadka. Ta rzetelność przemówiła na pewno do reżysera, dbałego zawsze o osadzenie fabuły filmu w wyraźnych ramach czasowo-przestrzennych.

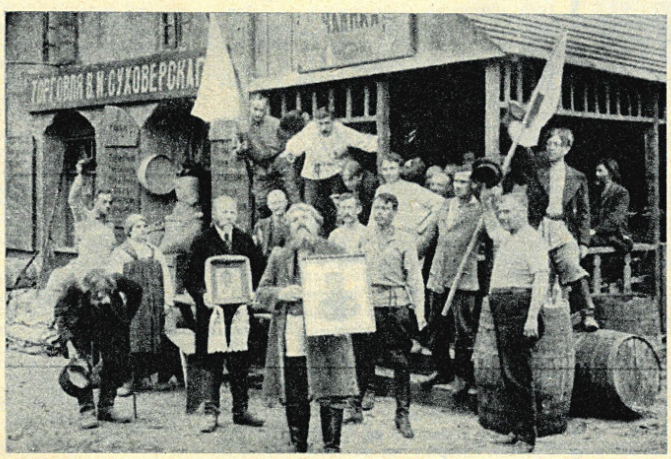
Rzecz dzieje się w jakimś małym miasteczku, gdzieś na zachodnich kresach rosyjskiego państwa. Czas akcji — około 1905 roku. Madelung opowiada o pogromie ludności żydowskiej, zorganizowanym przez miejscową „czarną sotnię", a zainspirowanym przez prowokatora, który w przebraniu mnicha zachęca obrońców świętej wiary do krwawej rozprawy z nieczystymi i obcymi. Tegoż samego prowokatora widzieliśmy wcześniej, jako agenta ochrany w kółku petersburskich rewolucjonistów. Sceny pogromu zrealizowane zostały z wielkim rozmachem i swoją brutalnością robiły duże wrażenie. Nie tylko zresztą wówczas, przed pół wiekiem, ale robią wrażenie jeszcze i dziś.

Osób występujących na ekranie jest wiele, jak pisała zgodnie krytyka berlińska — zbyt wiele, co utrudnia śledzenie akcji i osłabia zwartość dramaturgiczną utworu. Uwaga widza koncentrowała się jednak wokół losów rodzeństwa: żydowskiej dziewczyny Hanny i jej brata Jakuba. Hanna jest wierząca i pozostaje w miasteczku, Jakub pracuje w Petersburgu jako adwokat i zrywa z rodzinnymi tradycjami. Sympatia Dreyera, jak można się było tego spodziewać, jest po stronie Hanny, a nawet śmierć Jakuba, powracającego do domu w czasie pogromu, potraktowana została jak kara za grzechy. Dla reżysera film jest kontynuacją rozważań na temat nietolerancji, rozpoczętych w „Prezydencie" i w „Kartkach z dziennika szatana", a także okazją do zajęcia się sprawą postaw ludzi wierzących i niewierzących. Jest to kolejny etap kształtowania się filozofii twórcy, której pozostanie wierny do końca swego życia.

Ale także i etap w doskonaleniu reżyserskiego warsztatu. Dreyer zrobił wszystko, by film nie zabrzmiał fałszywą nutą, by obraz carskiej Rosji z początków stulecia był w całym słowa tego znaczeniu — autentyczny. Nie szczędził ani czasu, ani taśmy filmowej, by osiągnąć jak najlepszy rezultat. A wszędzie, gdzie mógł, korzystał z pomocy fachowych doradców.

Dekoracje budował jeden z najlepszych duńskich scenografów, Jens G. Lind, ale miał u swego boku dwóch rosyjskich ekspertów: historyka, profesora Krola i malarza Wiktora Adena. Aktorzy grający główne role mieli za sobą bogate doświadczenia na rosyjskich scenach. Adwokata Jakuba Segala odtwarzał na ekranie Władimir Gajdarow z teatru Stanisławskiego. Wkrótce stanie się popularnym amantem w niemieckim kinie niemym. Czarnym charakterem — synem bogatego kupca Suchowierskiego, Fiedią, był nasz rodak Ryszard Bolesławski, bynajmniej nie debiutujący jako aktor w „Napiętnowanych", jak piszą niektórzy historycy filmu. Przyszły hollywoodzki reżyser występował na scenie MCHAT-u i w filmach Protazanowa i Gardina już w 1914 roku. Jego ekranowym ojcem był niejaki Duwan, ówczesny dyrektor rosyjskiego kabaretu „Niebieski ptak". Tajemniczą postacią jest aktorka grająca rolę Hanny. W czołówce i ogłoszeniach reklamowych figuruje jako hrabina Polina Piekowska, rzekomo artystka moskiewskiego teatru Korsza. Ta „gwiazda" jednego filmu nigdy więcej, przynajmniej pod tym nazwiskiem, nie ukazała się na ekranie. Jedną tylko rolę — pozytywnego bohatera, rewolucyjnego studenta Saszę, grał aktor bez „rosyjskich doświadczeń" — Norweg Torleiff Reiss.

Przez długi okres czasu film „Napiętnowani" uchodził za zaginiony. Dopiero w latach pięćdziesiątych odnaleziono jego kopię w moskiewskim archiwum filmowym Gosfilmofonda. Po upływie pół wieku dzieło Dreyera stosunkowo mało się zestarzało. Największe zastrzeżenia wywołuje dramaturgia, pewne przeładowanie fabuły i zbyt wielka ilość napisów. Gra aktorów nie budzi zastrzeżeń. A imponuje strona plastyczna, piękne zdjęcia plenerowe, świetne dekoracje, kostiumy i rekwizyty. Po pięćdziesięciu latach nic tu myszką nie trąci.



Rosja z początku stulecia
Scena z filmu „Napiętnowani"

„CZYŻ NIE DOBIJA SIĘ KONI?" (USA). Film o maratonie tanecznym z doby amerykańskiego Wielkiego Kryzysu, ale także o kryzysie widowiska ufundowanego i zniewolonego przez pieniądz.

„POSKROMIENIE ZŁOSNICY" (USA-Włochy). Kto został poskromiony: Szekspir, Zeffirelli czy Burton? — bo na pewno nie Liz Taylor, która swą rolę zagrała wbrew wszystkim i wszystkiemu.

„BULLITT" (USA). Ukazuje, że życie w Stanach Zjednoczonych jest coraz bardziej przesycone zbrodnią. Skupia jednak sympatie widzów po stronie ludzi, którzy owej atmosferze zbrodni się nie poddają.

„POD PRĄD" (Węgry). Młody proletariusz nie godzi się na szarzyznę własnego życia. Znakomity film współczesny o prawdziwym charakterze, wśród prawdziwych realiów życia.

Nasi recenzenci pisali...

„PERŁA W KORONIE" (Polska). Misterium cudowne w barwie, w kompozycji, w dostojeństwie ideowej wymowy czy może msza nawet — odprawiona z rzadką siłą wyrazu, delikatności i najwrażliwszej kultury, na cześć górnika.

„NIE MA NIC LEPSZEGO OD ZŁEJ POGODY" (Bułgaria). Ta sensacyjno-szpiegowska opowieść została całkowicie wymyślona przy biurku scenarzysty — i to wymyślona nudnie.

„DWOJE NA HUŚTAWCE" (USA). Ten „koncert na dwoje aktorów i telefon" jest na ekranie wystarczająco subtelny, by zainteresować wybredniejszego widza i wystarczająco melodramatyczny, by spowodować ruch przed kasami.

„TRĄD" (Polska). Wykorzystuje autentyczne zdarzenia z Wrocławia: zbiorowe gwałty, szantażowanie, zmuszanie do nierządu młodych dziewcząt. Forma „czarnego" kryminału.

Panie Redaktorze!

Rokrocznie w kinie „Warszawa" w Gdyni odbywają się w sezonie letnim pokazy polskich filmów archiwalnych. Bardzo sobie cenię inicjatywę Filmoteki Polskiej, która takie imprezy organizuje, ale wydaje mi się, że warto byłoby przygotować je staranniej. Bo wprawdzie w tych filmach można zobaczyć bez mała wszystkich wielkich aktorów, ale bardzo wielu widzów o tym nie wie. Czołówka filmu jest bowiem przeważnie tak zniszczona, że trudno byłoby z niej coś odczytać. Jeśli zaś nawet czołówka jest w dobrym stanie, to i tak nie ma na niej wszystkich nazwisk. Warto by było zatem wmontować do czołówki możliwie najdokładniejsze opisy i komentarze, wiążące się z danym filmem (np. miejsce i rok produkcji, nazwiska aktorów). Na końcu zaś dobrze byłoby umieścić adres Filmoteki Polskiej, na który można kierować listy z uwagami i propozycjami, dotyczącymi filmów archiwalnych. Uczestnicy pokazów filmów archiwalnych byliby też usatysfakcjonowani jakimś wydawnictwem, poświęconym filmom, które na tych pokazach są wyświetlane.

Przed kilkoma tygodniami w tymże kinie „Warszawa" obejrzałem z zainteresowaniem film „Trzecia część nocy". Napisy czołówki tym razem umieszczono (słusznie zresztą) na końcu filmu. Nie mogłem jednak ich obejrzeć, bo już w połowie przestano je wyświetlać. Nasza publiczność kinowa już na kilka minut przed końcem filmu lubi wstawać z miejsc i szykować się do wyjścia, ale chyba nawet to nie uprawnia kinomechanika do urywania końcówki.

Mamy w Gdyni jedno, ale sprawnie działające kino studyjne „Atlantic", na którego ekran wszedł 14 stycznia film „Trąd". 18 stycznia przed filmem usłyszeliśmy interesującą i obszerną prelekcję, odtworzoną z taśmy magnetofonowej. Efekt zepsuła osoba czytająca, która nie znała zasad interpunkcji obowiązujących w języku polskim, przez co komentarz stał się długi i monotonny. Zaś przy końcu projekcji, kiedy widzowie pełni byli wrażeń i refleksji, jakie wywołał film, operator wyłączył oryginalny, filmowy dźwięk, racząc nas paskudną piosenką „Wszystkiego najlepszego", w wykonaniu duetu Rinn-Czyżewski. Usłyszeliśmy podziękowanie kierownictwa kina za udział w projekcji i zaproszenie na następny film. Trwało to do końca wyświetlania napisów. Działo się to w kinie studyjnym, które ma być przecież źródłem wiedzy o sztuce i kulturze filmowej.

ALEKSANDER SZOSTAK
Gdynia

IDZIEMY DO KINA

CHARLY

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (na podstawie powieści „Flowers for Algernon" Daniela Keyesa): **Stirling Silliphant**
Reżyseria: **Ralph Nelson**
Zdjęcia: **Arthur J. Ornitz**
Muzyka: **Ravi Shankar**
Wykonawcy: Charly — **Cliff Robertson**, Alice Kinian — **Claire Bloom**, dr Richard Nemur — **Leon Janney**, dr Anna Strauss — **Lilia Skala**, Bert — **Dick von Patton**, Joey — **William Dwyer**, Gimpy — **Ed McNally**, Paddy — **Dan Morgan**, Hank — **Barney Martin**, pani Apple — **Ruth White.**
Produkcja: Selmur — Robertson Associates (USA) — 1968.

*

Barwny, szerokoekranowy film z modnego ostatnio na Zachodzie gatunku „social fiction". Bohaterem jest człowiek upośledzony umysłowo, którego poddano naukowemu eksperymentowi neurochirurgicznemu. Charly wychodzi z ciemności, odkrywa czym jest cierpienie, miłość, świat, ale całą swą inteligencję poświęci na położenie tamy podobnym eksperymentom.

Dodatek: „Zawiść". Scenariusz i reżyseria: **Lechosław Marszałek.** Opracowanie plastyczne: **Lechosław Marszałek i Tadeusz Depa.** Zdjęcia: **Mieczysław Poznański.** Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku Białej — 1971. Barwny film animowany.

SŁONECZNIKI

(I girasoli)

Scenariusz: **Antonio Guerra, Cesare Zavattini i Georgij Mdiwani**

Reżyseria: **Vittorio De Sica**

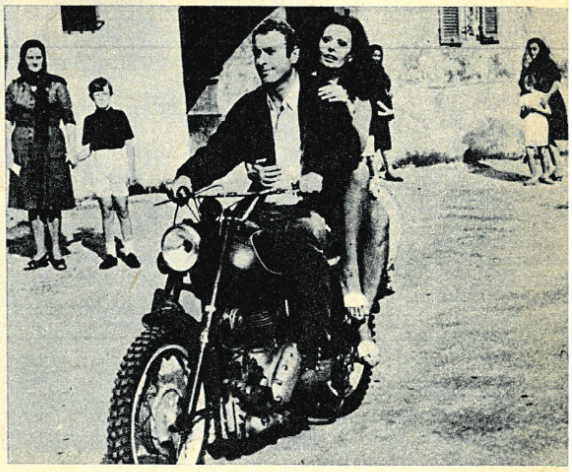
Zdjęcia: **Giuseppe Rotunno**

Muzyka: **Henry Mancini**

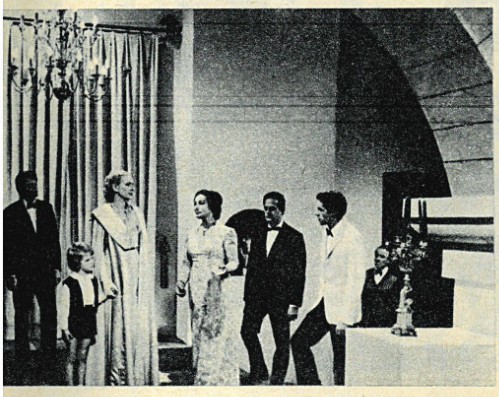
Wykonawcy: Giovanna — **Sophia Loren**, Antonio — **Marcello Mastroianni**, Masza — **Ludmiła Sawieliewa**, matka Antonia — **Anna Carena**, żołnierz powracający do kraju — **Giauco Onorato**, Ettore — **Germano Longo**, Włoch zamieszkały w ZSRR — **Silvano Tranquilli**, prostytutka — **Marisa Traversi**, chłopka — **Nadieżda Czerednicenko**, tłumacz — **Gunnar Cilinski**, Walentina Iwanowna — **Galina Andrejewa**, dziecko Giovanny — **Carlo Ponti jr.**

Produkcja: C.C. Champion — Les Films Concordia (Włochy — ZSRR) — 1969.

Los ludzi rozdzielonych przez wojnę. Giovanna i Antonio pobrali się, przeżyli ze sobą kilkanaście dni, a później on poszedł na front wschodni i zaginął o nim wszelki ślad. Po wielu latach Giovanna postanowiła odnaleźć męża. Udało jej się to, ale przekonała się, że Antonio ma już nową rodzinę. Barwa, szeroki ekran, współprodukcja włosko-radziecka.



Dodatek: „Marceli Bacciarelli — malarz ostatniego króla". Scenariusz: **Ryszard Kielczewski i Aleksander Nieśmiałek.** Realizacja i zdjęcia: **Marceli Matraszek.** Opracowanie muzyczne: **Ryszard Masłowski.** Konsultacja: **Ryszard Kielczewski.** Komentarz czyta: **Ryszard Bacciarelli.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Autorzy kreślą biografię nadwornego malarza króla Stanisława Augusta oraz prezentują jego dzieła, zgromadzone na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie.



PRZYJĘCIE

(Serata)

Scenariusz i reżyseria: **Malvina Ursianu**

Zdjęcia: **Nicolae Girardi**

Muzyka: **Richard Oschanitzky**

Wykonawcy: Profesor — **György Kovacs**, jego córka, Alexandra — **Silvia Popovici**, Cristea Alexandru — **George Motoi**, major von Merck — **Mihai Paladescu**, lokaj Mihai — **Cornel Coman**, Inna von Klausenberg — **Silvia Ghelan**, doktor Serafin — **Gilda Marinescu.**

Produkcja: Studioi de Film „Bucuresti" (Rumunia) — 1971.

☆

Wieczorem 22 sierpnia 1944 roku w luksusowej willi pod Bukaresztem odbywa się raut na cześć Profesora, wybitnego intelektualisty i polityka, który już dawno wycofał się z życia publicznego. Raut wykorzystują antyfaszyści dla odwrócenia uwagi Niemców od przygotowań do aktu sabotażu. Tej samej nocy ma także wybuchnąć w Bukareszcie powstanie narodowe.

Dodatek: „Trzy piosenki zasłyszane w Laosie". Realizacja: **Andrzej Brzozowski, Jerzy Gościk i Małgorzata Jaworska.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Kolejny film z cyklu zrealizowanego przez ekipę WFD w Laosie.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Dro[illegible]wski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Perła w koronie	6	5	5	5	5				5
Czyż nie dobija się koni?	6	5	5	5	5	4	5	4	6
Bullitt	5	5	5	4	4	5	5	5	5
Zmierzch bogów	6	6	4	4	3		5	4	5
Błędny ognik	4	3				4	4	4	5
Dwoje na huśtawce	4	4		4	4	3	4	3	4
Pod prąd	3	4	4				4		4
Cudowna lampa Aladyna	4	3		3				3	3
Czermen — miłość i kindżał	4	3			3		3	3	
Poskromienie złośnicy	4	3		3			2	3	
24 godziny z życia kobiety	4			3	3		3	3	2
Mayerling	3	2		3		2	2	1	1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

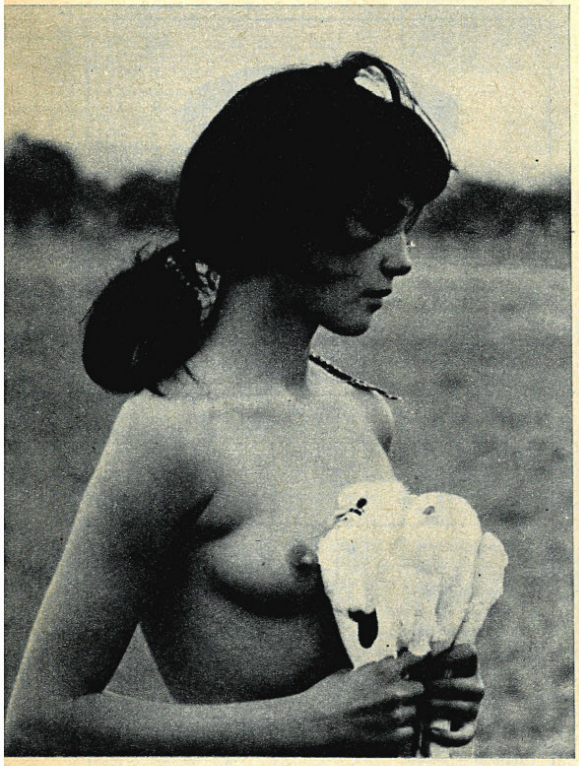
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Bucuresti (Rumunia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

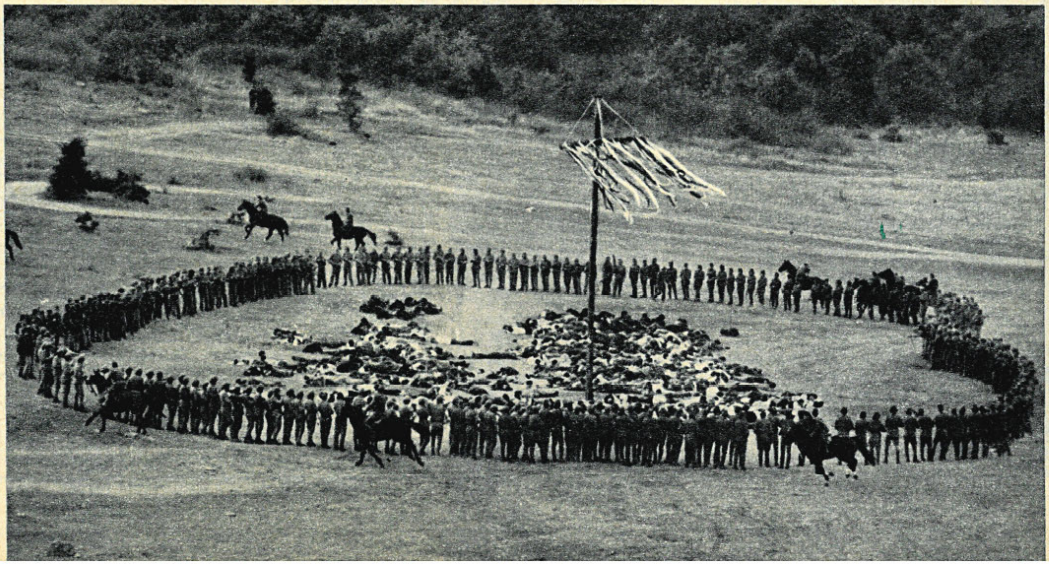
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 12.II.1972 r. Zam. 1074 A-14

INDEKS 35304



LUD ŻĄDA

taki tytuł nosi najnowszy film znakomitego węgierskiego reżysera, Miklósa Jancsó. Twórca „Desperatów" i „Gwiazd na czapkach" prezentuje tym razem poetycko potraktowany epizod z walk wiejskiego proletariatu węgierskiego w końcu zeszłego stulecia. O filmie tym piszemy na str. 3. A oto najbardziej charakterystyczne sceny z filmu „Lud żąda".